



Università Ca' Foscari di Venezia

**Facoltà di Lingue e letterature straniere
Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani**

IL PATRIMONIO MUSICALE EUROPEO E LE MIGRAZIONI

**L'opera e lo spettacolo musicale nell'area del Rio de la Plata
Argentina e Uruguay
1870 – 1920**

Una ricerca promossa da

Istituto per la Storia della musica latinoamericana nel periodo coloniale (IMLA)
Mundoclasico.com
Universität Regensburg

e la collaborazione di
Universidad de Buenos Aires
Université Libre de Bruxelles

INSTITUTO DE ARTES
DEL ESPECTACULO
25 de Mayo 217, 3º Piso
Venezia (1002) Capital Federal.
2003 Inv: 400924



with the support of the *Culture 2000* programme of the European Union

Seconda edizione
2004

INDICE

<i>Premessa</i>	5
Paola Mildonian, <i>Libretti italiani alle origini dell'opera argentina</i>	7
Flavio Fiorani, <i>Cittadini o abitanti? Il dibattito sull'immigrazione in Argentina</i>	23
Renato Mansi, <i>Emigrazione e terre di mezzo: gli italiani nella Repubblica Orientale</i>	29
Susanna Regazzoni, <i>Presenza italiana nel teatro rioplatense: del Juan Moreira</i>	39
Roberto Ellero, <i>L'estro e l'azzardo: italiani del primo cinema in Argentina</i>	45
<i>Italiani del cinema in Argentina (1896-1933). Note per un primo inventario</i> a cura di Roberto Ellero e Erica Zanella.....	55
Enrique Sacau, <i>La ópera y la prensa gallega en la Belle Époque</i>	63
Vanni Blengino, <i>Fra analogie e stereotipi:</i> <i>'rileggere' l'emigrazione italiana in Argentina</i>	73
René Lenarduzzi, <i>La Babel del Plata: idioma y cultura</i> <i>en la expresión popular rioplatense</i>	79
Irma Arestizabal, <i>El Teatro Colón</i>	87
Anibal E. Cetrangolo, <i>Opera, Potere e Migrazioni in Latinoamérica</i>	91
Hector Kohen, <i>Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires.</i> <i>Inmigración e identidad en el cine argentino del Centenario</i>	101
Rainer Kleinertz, <i>La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad</i>	115
Veniero Rizzardi, <i>Appunti per una storia delle culture di massa nell'epoca delle</i> <i>migrazioni. Gli inizi della riproduzione tecnica del suono</i>	125
Giovanni Morelli, <i>Rimembranza del discorso offerto alla giornata</i> <i>sull'European Musical Heritage and Migration, 26 maggio 2003,</i> <i>dal palco dell'auditorium Margherita</i>	131
Michel Demeuldre, <i>La 'conculturation' du Tango</i>	139

La ricerca European Musical Heritage and Migration, avviata nel 2002 dall' IMLA (Istituto per la Storia della musica latinoamericana nel periodo coloniale), è stata svolta nel biennio 2002-2003 nel quadro delle attività del Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, con il sostegno della Commissione Europea (azione Cultura 2000). Insieme all'Ateneo veneziano partecipavano alla ricerca l'Università di Regensburg (Germania) e la Società di servizi informativi Mundoclasico.com (Spagna). Collaboravano altresì l'Université Libre de Bruxelles e la Universidad de Buenos Aires.

Questa raccolta comprende innanzitutto le relazioni presentate al Convegno Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni tenutosi a Venezia nei giorni 26 e 27 maggio 2003. A queste si aggiungono diversi contributi e materiali sviluppati nel corso della medesima ricerca, e presentati nel corso di precedenti incontri, presso l'Universität Regensburg, febbraio 2003, e l'Instituto de Estudios Vigués di Vigo, aprile 2003. Parte di questi materiali sono pubblicati in traduzione, e in aggiornamento, nel sito web <http://venus.unive.it/imla>.

L'ideazione e la conduzione scientifica di European Musical Heritage and Migration si debbono ad Anibal E. Cetrangolo, della Facoltà di Lettere dell'Università di Venezia Ca' Foscari, e Direttore dell'IMLA, che è stato coadiuvato da Paola Mildonian e Susanna Regazzoni del menzionato Dipartimento di Studi Anglo- e Ibero-americani. Lo staff della ricerca era costituito inoltre da Veniero Rizzardi e Roberto Ellero (Università di Venezia Ca' Foscari, Facoltà di Lettere), Michel Demeuldre (Université Libre de Bruxelles), Rainer Kleinertz (Universität Regensburg), Xoan Carreira e Maruxa Baliñas (Mundoclasico.com), Héctor Kohen (Universidad de Buenos Aires), Demetrio Pala, Enrique Sacau, Pablo Durán, Cristian Bacchi.

Libretti italiani alle origini dell'opera argentina

L'11 gennaio 2002 è stato festeggiato, al Teatro Colón, il 125esimo anniversario della prima rappresentazione al Teatro Principal o de la Victoria di Buenos Aires dell'opera comica in un atto su testo italiano *La Gatta Bianca* di Francisco A. Hargreaves (Buenos Aires, 31.12.1849-30.12.1900). Quest'opera, il cui spartito risulta a tutt'oggi perduto, è considerata l'opera fondatrice del teatro lirico argentino.¹ Sappiamo che questi primati hanno ragioni complesse e mai confortate dalla cronologia. Anche *La Gatta Bianca* non fa eccezione; è preceduta infatti da alcune opere composte e rappresentate negli anni cinquanta e sessanta dell'Ottocento su libretti in portoghese ed in spagnolo.² Che il libretto italiano avesse contribuito al suo primato? È probabile.

L'opera, e in particolare l'opera italiana, a partire dalla più volte citata rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* del 1825, non abbandonò mai le scene argentine, e fatta salva una interruzione tra il 1830 e il 1848, fu rappresentata in forma regolare. Gli studi di Cetrangolo³ dimostrano che Hargreaves non era un'eccezione né in Argentina (dove gli si possono affiancare perlomeno i nomi di Arturo Berruti e di Pasquale de Rogatis) né nell'America Latina. Tra Otto e Novecento i compositori di maggior fama, in Perù come in Venezuela, non solo si servirono di una librettistica italiana ma spesso vantavano una formazione musicale perfezionata nei principali conservatori italiani. Ancor più facile immaginare che il primato della *Gatta Bianca* fosse stato determinato dal suo successo e dal fatto d'essersi ispirata ad un capolavoro dell'epoca: la favola musicale *La chatte métamorphosée en femme* di Offenbach, rappresentata al Théâtre Aux Bouffes-Parisiens il 19 aprile 1858. Il libretto di Eugène Scribe, Anne Honoré e Joseph Duveyrier (Mélesville) riproponeva una vaudeville di Scribe e Mélesville rappresentata al Théâtre du Gymnase de Paris il 3 marzo 1827, che il celebre commediografo aveva elaborato su testi favolistici secenteschi – da La Fontaine a Marie-Catherine Aulnoy, personaggio quest'ultimo di primario interesse per le sue connivenze con la magia ermetica – che, a loro volta, interpretavano fantasticamente il tema di una favola di Esopo (comunemente nota col titolo *La gatta e Venere*). Il *plot* e i personaggi, Guido, Minette (la gatta) Dig-Dig (il Malabarista Indù) e Marianne (la governante) erano destinati a discreta fortuna nella letteratura e nel teatro. A questa tradizione pare ispirarsi (dopo nomi illustri della letteratura favolistica e della letteratura di consumo, da Collodi⁴ a Delly) anche il recente romanzo poliziesco per ragazzi *Il mistero di Gatta Bianca* di Bianca Garavelli.⁵ A lato e spesso prima dell'opera di Offenbach la favola della *Gatta Meravigliosa* aveva prodotto, grazie anche alla moda dell'orientalismo, al persistere del gusto del meraviglioso, balletti (tra i più famosi quello di Coralli del 1837), opere comiche (come quella di Albert Grisar), pantomime e *féeries* ispirate soprattutto alla fiaba di Madame d'Aulnoy.

La breve cronaca della rappresentazione (e del successo) di una *féerie* di questo titolo al Théâtre du Châtlet di Parigi appare nel numero d'agosto del 1887 de *Il Teatro Illustrato* di Milano⁶. È accompagnata da una bellissima tavola illustrata a pagina intera che l'articolista commenta: vi sono rappresentati le scene principali, al centro quella della fontana incantata dove va a bere il Drago che cadrà sotto i colpi di Blanchette, trasformata in Principe Fidèle, e in alto e tutt'intorno alla pagina i principali personaggi: la principessa Blanchette il principe Pimpondor, il feroce re Migonnet, il re e la regina Matapa, la terribile fata Violente, la pietosa fata delle Bruyeres "così favorevole agli amanti perseguitati" e da ultimo Pierette e Pitiptapaton

(amanti comici) i cui amori danno luogo a "scene esilarantissime".

A questo paesaggio di presenze meravigliose, si sostituisce - da Scribe a Offenbach - il *divertissement* di una metamorfosi moderna che attua l'incontro e la sintesi con l'estraneo, l'alieno che muove con fattezze e movenze feline all'interno e all'esterno degli spazi identitari dell'individuo occidentale: la società, la famiglia, la nazione, l'umanità, e ancora ricchi vs poveri, giovani vs vecchi, uomini vs donne, padroni vs servi, europei vs orientali, esseri umani vs animali. L'argomento della *Gatta Bianca* di Hargreaves, almeno così come ci è stato trasmesso, sottolinea come molti testi del suo tempo le tappe di una elaborazione (perlaborazione/ restituzione/ *Verwindung*)⁷ della categoria del meraviglioso in una modalità sulla quale avremo modo di ritornare, quella del fantastico, che diversamente dal meraviglioso, si presenta, a diversi livelli di pregnanza significativa, nel tessuto narrativo della "realtà quotidiana", proponendone di volta in volta la de-realizzazione. Questa elaborazione/remissione perfettamente colta da Nietzsche, segna un'epoca in cui il perturbante freudiano di certo non è stato ancora definito, ma in cui le scienze umane e le esperienze estetiche hanno già riflettuto attorno alla sua dinamica. Un'epoca in cui l'immaginario letterario è già considerato, grazie anche a straordinarie esperienze come quelle del romanzo gotico, di un certo romanzo storico, del racconto fantastico (da Hoffmann a Poe), e grazie alla riflessione moderna sulle passioni, che a partire da Cartesio si protrae lungo tutto il Settecento, uno spazio deputato alle formazioni di compromesso e al ritorno del represso. Di fatto l'opera di Hargreaves si lascia leggere in un contesto in cui l'amore del giovane protagonista per la sua gatta si connota di caratteri psicologici e sociali assenti nelle sue fonti e che fanno riferimento - un riferimento di certo benevolo, scherzoso, leggero, ma ben percepibile - a una strana nevrosi del giovanotto protagonista e alle sue difficoltà a rapportarsi alla vita sessuale e alla famiglia. Una novità, rispetto alla tradizione di La Fontaine, Aulnoy, Scribe, è infatti la comparsa del personaggio della madre del protagonista. La signora Pollini o Pollinini (mezzosoprano, nella prima Letizia Zacconi) è disperata del fatto che il figlio Luigi (tenore, Fernando Ambrosi) ami in modo spropositato la sua gatta e non mostri nessun interesse per le ragazze. Si rivolge pertanto al signor Pigliapolli (basso, Carlo Trivero), a metà tra l'amico di famiglia e il sensale matrimoniale, che affiderà il compito della, per altro facile, conversione di Luigi, alla propria figlia Oliva (soprano, Rosina Terzano), travestita procacemente da gattina e eccezionalmente esperta in moine e miagolii gatteschi. Inutile dire che la *fabula* così strutturata e insieme l'onomastica avicola dei personaggi (Pollini, Pigliapolli) richiamano alla memoria un celebre racconto, posteriore nel tempo, di Umberto Saba: *La gallina*. Certo l'interpretazione di Saba è tragica. Senza adiuvanti, senza giovani fanciulle procaci, e senza lieto fine, inscena solo un inconfessato durissimo conflitto protrattosi per anni tra madre e figlio.

Saba, che come Montale fu un appassionato dell'opera, in una città come Trieste, dove c'è stata sempre una grande tradizione dell'operetta, aveva di sicuro una conoscenza dell'opera di Offenbach: meno facile, seppure non impossibile, la conoscenza dell'opera di Hargreaves, o forse di parti di essa attraverso concerti belcantistici. Non dimentichiamo che fin dalla prima rappresentazione si era sottolineato il successo ottenuto dai cantanti nell'interpretazione di alcuni brani.⁸

Di sicuro l'esperienza operistica dei grandi scrittori del Novecento europeo e americano (tra cui si enumerano moltissimi appassionati melomani) è un terreno di ricerca molto proficuo e non molto esplorato, come dimostra anche il recente libro di Gilberto Lonardi dedicato a Montale⁹. Indagini di questo tipo permettono di ripercorrere il significato che a differenti livelli fu esercitato dai testi musicali e in particolare dai testi operistici nella costituzione dell'immaginario letterario moderno.

Il volume che Adriana Guarnieri Corazzol ha dedicato a *Musica e Letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*,¹⁰ ne evoca con finezza alcuni percorsi. Alcuni capitoli di questo ottimo studio ci introducono a problematiche della letteratura e dell'opera negli anni postunitari che vorremmo oggi affrontare da un'angolazione affine, puntando il nostro obiettivo su materiali differenti e insieme complementari:

- Il rapporto tra compositore e librettista, tra testo destinato all'ascolto e testo destinato alla lettura.
- La complessa definizione dell'opera in musica verista a lato del verismo letterario.
- L'avvento delle modalità fantastiche dopo una fortuna secolare del meraviglioso nel teatro musicale.
- La nuova lettura della storia sulla scena dell'opera, grazie al caso Wagner, e all'interesse letterario e musicale suscitato da un nuovo tipo di drammaturgia. È la storia intesa come prosecuzione di una mitologia originaria, oppure come serbatoio di miti, già sottoposti allo studio della filologia, dell'archeologia, dell'etnografia, in una visione che ha perso ogni verticalità, e in cui le tragedie umane affidano le loro indecibili contraddizioni alla struttura senza ricomposizione del discorso artistico.

Partiamo da una premessa ovvia e forse perché ovvia poco visitata. La presenza e lo scambio sui due lati dell'oceano, tra compositori, direttori, musicisti, cantanti, artisti americani ed europei, favoriti anche dalla ovvia possibilità di attuare due *saisons* invernali, sono a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento continui: di primaria importanza per le ripercussioni letterarie e musicali che avranno non solo in America, ma anche in Europa, dove favoriscono senza dubbio la crescita internazionale di chi era invitato a produrre, a eseguire, oppure a recepire nella sua qualità di spettatore e ascoltatore l'opera, in una stagione particolarmente importante della sua storia, epoca dominata dall'idea della crisi e segnata di fatto da rinnovamenti radicali.¹¹

Nell'identificare una figura esemplare e poco esplorata che ha segnato questa stagione, la scelta cade facilmente su Héctor (in Italia Ettore) Panizza (Buenos Aires 12.08.1875 - Milano 27.11.1967), compositore ma soprattutto direttore d'orchestra di fama internazionale per più di cinquant'anni nelle due Americhe e in Europa. La vicenda di Panizza dispone di un documento, oggi abbastanza raro,¹² e di grande significato per lo studio della diffusione musicale tra Europa e America. Si tratta dell'autobiografia che all'età di 76 anni Panizza dettò alla moglie, e che fu pubblicata l'anno seguente a Buenos Aires da Ricordi Americana.¹³ Libro affascinante scritto da un uomo che ebbe il merito di non proporsi mai come una star, pur godendo della massima considerazione da parte del pubblico (il suo nome talora poco conosciuto ai musicisti e ai musicologi è viceversa notissimo ancor oggi ai melomani) e, pur essendo stato oggetto della stima più profonda da parte dei più grandi compositori e direttori del suo tempo - è noto il sodalizio professionale e umano con Toscanini che durerà per entrambi tutta la vita, essendo iniziato ben prima ed essendosi protratto ben oltre il decennio comune passato alla Scala.¹⁴

Nato in una famiglia italiana, Panizza intraprese gli studi musicali fin dall'infanzia sotto la guida del padre Giovanni Grazioso Panizza, violoncellista e compositore.¹⁵ Li continuò quindi al conservatorio di Milano dove parte della famiglia si era trasferita per permettere gli studi musicali del figlio, sotto la guida di Giuseppe Frugatta (piano), Amintore Galli (armonia), Michele Saladino (contrappunto), Vincenzo Ferroni (composizione). Dopo essersi diplomato con il premio in composizione iniziò una eccezionale carriera di direttore. Fu indubbiamente il primo direttore d'opera argentino che conseguì una fama internazionale. Per lunghe stagioni fu al Covent Garden (1907-1914), alla Scala (1916-17 e 1921-32), dove condivise il podio con

Toscanini (1921-29), al Metropolitan dove successe a Tullio Serafin (1934-42). Versatile esecutore dell'opera sette-ottocentesca così come dei contemporanei – il programma di un suo concerto sinfonico, tenutosi alla Fenice di Venezia il 2 giugno 1928, comprendeva accanto alla sinfonia del *Tancredi* e alla *Settima* di Beethoven, il *Preludio e fuga* di Pick-Mangiagalli, *Une tabatière à musique* di Liadov, la Marcia dell'Amore delle tre melarance di Prokof'ev, i *Fuochi d'artificio* di Stravinskij e i *Pini di Roma* di Respighi) Panizza fu un apprezzato interprete soprattutto dell'opera italiana, dei drammi wagneriani (che eseguiva anche in Germania e in Austria) e delle opere di Richard Strauss. Meritò dopo le sue esecuzioni della *Butterfly* (nel novembre 1905 al Politeama di Genova e nel 1906 al San Carlo) l'entusiastica approvazione di Giacomo Puccini e nel 1932, dopo l'esecuzione dell'*Elektra*, la commossa gratitudine di Richard Strauss.¹⁶ La stima di Puccini¹⁷ è testimoniata, oltre che da lettere scritte in occasione delle esecuzioni delle sue opere (*Butterfly*, *Manon*), in due lettere del 1910 che sembrano particolarmente importanti per capire il giudizio del grande compositore sul contributo che quel giovane direttore italo-argentino poteva dare alla configurazione moderna della direzione musicale. La prima, del 10 gennaio, è una lettera di raccomandazione o se preferiamo di suggerimento,¹⁸ indirizzata a un destinatario molto importante: il musicologo e violoncellista belga Maurice Kufferath, direttore insieme a Guillaume Guidé della Monnaie di Bruxelles, internazionalmente famoso per i suoi studi sulla "guida musicale" e per aver fondato insieme con Eugène Auguste Ysaë la Société Symphonique des Concerts (1895) e la rivista *Guide Musicale* (1890-1914). La seconda del 25 luglio dello stesso anno testimonia lo stretto sodalizio tra il compositore e il "suo" direttore nella preparazione della *Fanciulla del West* e insieme l'amicizia che li lega ("Hai cominciato il lavoro del secondo atto? Io sono alla fine del terzo. Non ho che la scena finale da fare. Spero di terminare nell'agosto. La *Habanera* ti piacquero. Scrivimi. Saluta Tosti, Campaini e di alla Destinn se la potrò vedere prima che parta per l'America").¹⁹

Se infine teniamo conto del fatto che il *Trittico*, rifiutato da Toscanini, sarà diretto alla Scala da Ettore Panizza,²⁰ senza minimamente scalfire il sodalizio tra i due direttori, è inevitabile interrogarsi sul ruolo d'intermediario giocato da questo grande musicista che operò per più di cinquant'anni nei principali teatri d'Europa, e d'America (oltre che nei grandi teatri italiani, alla Staatsoper di Vienna, a Berlino, a Chicago, in Spagna e ovviamente al Colón per più di 20 stagioni operistiche tra il 1921 e il 1950), fu uno dei massimi promotori della musica wagneriana in Italia, lasciò una edizione italiana rivista e accompagnata da importanti appendici del *Traité d'instrumentation* di Berlioz (ristampata di recente da Ricordi),²¹ e fu anche, fino dalla sua prima giovinezza, uno stimato compositore di musica sinfonica,²² di musica da camera²³ strumentale e vocale (su versi di celebri poeti, Victor Hugo e soprattutto Paul Verlaine),²⁴ e di alcune opere liriche che furono portate sulla scena dai più grandi direttori del suo tempo, a partire dalla sua opera prima *Il fidanzato del mare*²⁵ su libretto di Romeo Carugati, la cui prima rappresentazione al Teatro de la Opera di Buenos Aires, il 15 agosto 1897, fu diretta dal maestro Mascheroni. Ad essa seguì *Medio Evo Latino* che, dopo aver esordito al Politeama Genovese, il 17 novembre 1900, con la direzione di Edoardo Vitale, l'anno successivo fu diretta da Toscanini. La sua opera più famosa *Aurora* (ancora rappresentata e presente nelle incisioni dei più grandi cantanti sudamericani)²⁶ esordì invece al Teatro Colón, il 5 settembre 1908, nella stagione inaugurale di questo teatro, con la direzione dello stesso Panizza. L'ultima opera di Panizza *Bisanzio*, rappresentata al Colón il 25 luglio 1939, fu il frutto di una lunga e sofferta gestazione come ci racconta lo stesso compositore.²⁷ Il tema gli era stato suggerito dal padre subito dopo il successo di *Medio Evo Latino* e si ispirava al romanzo storico *Byzance* di Auguste Bailly. Il libretto fu affidato a Gustavo Macchi che trascinò il lavoro per

molti anni. E quando finalmente Panizza, avuto il libretto, compose l'opera, il terzo atto non lo convinse e il lavoro fu messo a parte. Nel frattempo Panizza componeva nel 1907 *Aurora* e nel 1916 veniva premiato al concorso Certani di Bologna per la sua opera sinfonica *Tema con variazioni*. *Bisanzio* verrà ripresa nel 1937, il terzo atto sarà riscritto sia dal librettista che dal compositore e, nel clima di restrizioni della guerra imminente, verrà edito dalla Suvini e Zerboni e, per espressa volontà dell'autore, solo dopo il successo di pubblico e di critica ottenuto dalle quattro prime rappresentazioni al Colón (la Ricordi che pure aveva pubblicato quasi tutte le opere del maestro s'era già dichiarata impossibilitata per ragioni economiche).

Per gli assunti che ci siamo proposti, in questo primo studio, il nostro interesse sarà diretto soprattutto alle prime tre opere di Panizza che meglio definiscono l'interpretazione del clima culturale della *fin de siècle* da parte di un giovane musicista che proveniva d'oltreoceano e però s'era formato e viveva nella Milano di quegli stessi anni e aveva instaurato rapporti d'amicizia con poeti che ancora appartenevano alla bohème scapigliata, come Macchi e Carugati, con la casa Ricordi (la figura paterna del scior Giùli) e con il più stimato librettista di Casa Ricordi, Luigi Illica. Illica fu di certo il più grande del suo tempo almeno nella considerazione di musicisti ed editori. Nel 1960, Gianandrea Gavazzeni introducendo la monografia di Morini²⁸ notava che "quando alfine si prendesse a guardare nella librettistica con impegno filologico ci si accorgerebbe del valore, della complessità letteraria di Illica". "Certo: - aggiungeva - ogni elemento, ogni materiale, è da studiare in rapporto alla particolare esigenza linguistica: quella del "libretto", con l'eterogeneità dei suoi livelli, le missioni, i ritmi, i pesi verbali inerenti alla musica, al musicista cui il testo si rivolge. E in Illica ecco le differenze, gli scarti calcolatissimi, proprio nel linguaggio, dentro alle radici culturali".²⁹

La disputa sul verismo musicale e sul verismo letterario nonché sulle possibili priorità dell'uno sull'altro³⁰ è oggi molto più chiara nei suoi termini grazie anche all'attenzione che molti studiosi hanno dedicato negli ultimi anni trent'anni alla librettistica, e in particolare a Luigi Illica. Questi studi, inaugurati da Luigi Baldacci, Folco Portinari, Fabrizio Della Seta³¹, sviluppati attraverso una politica editoriale che per la prima volta pubblica raccolte consistenti di libretti con prefazioni talvolta straordinarie, ne cito una sola, ma esemplare quella di Giovanna Gronda e di Paolo Fabbri³² per l'antologia mondadoriana, sono seguiti da un interesse sempre più vivo e qualificato in studi dell'ultimo decennio, come quelli di Rein Zondergeld,³³ di J. Maehder,³⁴ Luca Zoppelli³⁵ e Virgilio Bernardoni³⁶ che hanno il merito di sottolineare il contributo della librettistica da Illica a d'Annunzio nella evoluzione musicale della Giovane Scuola. Essi ripercorrono le tappe di un verismo non tanto tematico quanto linguistico e formale, che spezza gli istituti metrici e linguistici tradizionali, adotta il linguaggio quotidiano e, senza cancellare nella maggior parte dei casi la versificazione, la sottomette a ritmi antitradizionali, compositi, o per converso frammentati, con alternanze spesso inattese: d'altro lato non esita a fare ricorso alle forme più usuali e regolari ogniquale volta il compositore intendeva introdurre un registro parodico, e soprattutto cerchi di contemperare queste esigenze con la verdiana *parola scenica*, mantenendo espressivamente e musicalmente tese le forme più sommesse del canto e dei recitativi

Il testo che Romeo Carugati scrive per l'opera prima di Panizza, *Il fidanzato del mare*,³⁷ e con cui il giovane musicista vince il premio di composizione nel saggio finale del Conservatorio di Milano, traduce nelle forme della novella lirica una materia certo verista e che non può non richiamare le numerose saghe di pescatori, marinai, a partire dai verghiani *Malavoglia*. Verista appare anche la composizione generale del testo poetico. *Il fidanzato del mare* è strutturato sull'alternanza di un preludio in versi che potrebbe essere assunto da una voce narrante

o recitante (fuori scena) e che è destinato a proseguire con altri interventi del medesimo tipo che s'inframmezzano alle parti corali (un coro di donne e di marinai) e alle parti solistiche equamente suddivise tra i due protagonisti, tenore (Vito) e soprano (Maria). Il preludio e le parti sostenute dalla voce recitante sono in endecasillabi sciolti con frequenti *enjambements*. Hanno una veste molto più colta delle parti corali e soprattutto dei duetti.

Il coro dei Marinari, che ripropone forme di canto popolare in due rispetti tolti dai *Canti popolari toscani*, alterna il decasillabo (5+5) col novenario rimati a coppie alterne (ABAB). Il duetto tenore- soprano (Vito e Maria, i due fidanzati, stanno isolati in un canto della scena) è invece un dialogo verista che adotta, pur in impeccabili endecasillabi rimati, forme della parlata quotidiana popolare. Quando il dialogo diviene più rapido e insistente sotto la spinta dei sentimenti e delle passioni, i versi s'abbreviano a senari e settenari, le frasi assumono un ritmo più deciso, per passare infine al martellante e affannoso ritmo dei quadrisillabi:

Vito

Come ti voglio, bene anima mia.
E tu me ne vuoi tanto, tanto, tanto?

Maria

Vito, lo sai....t'amo alla frenesia
Non vivo più se non mi stai accanto.

Vito

Ridammi un bacioHanno il sapore del miele.

Maria

Si fa peccato...Non siamo sposati.

Vito

Vorresti forse farmi la crudele,
Non ti ricordi più di quelli dati?
Lo san tutti che t'amo
Che ci dobbiam sposar
E quel bacio che bramo
Non può scandalizzar.
Fammi gustare la tua bocca fragrante
Bellezza, vita, stella, dolce amante.

Quando io penso

A quel momento

Benedetto,

Sento in petto

Di contento

Un dolce senso

E un grato ardor.

Maria

Quando io penso

A quel momento

Benedetto

Sento in petto

Di sgomento

Un vago senso

E di dolor.³⁸

L'elemento perturbante è introdotto dalle ultime battute di Maria che alla gioia e alla dolcezza della passione espresse da Vito, rispondono con lo sgomento e il dolore. Che non si tratti solo di una preoccupazione verginale (l'interpretazione più facile e tipica di molta coeva letteratura di consumo), né solo del giusto timore di chi ha il fidanzato che va per mare, lo si coglie di lì a poco quando essa cerca invano di trattenere lo sposo dal partire e Vito le rivela con una certa disinvoltura un suo segreto che connota ben altrimenti il dubbio angoscioso della ragazza:

Maria

Senti! non partir oggi, il mar mi fa paura.

Vito

Nol vedi come è bello! Non una increspatura!

Eppoi, il mare io l'amo...certo meno di te,

ma un giorno, ancor fanciullo, gli avea giurata fè.

Lì sulla spiaggia, al sole, mi sono fidanzato

Coll'onda, promettendo, non avrei mai disiato

Donna nel mondo: ma ti vidi, ti parlai,

E il giuramento sciocco fatto all'onda, scordai.³⁹

In effetti alla stregua delle molte ondine e sirene delle mitologie nordiche e slave, accolte con grande successo dall'opera e dal balletto tra Otto e Novecento,⁴⁰ alla stregua della statua di bronzo venuta dal mare nella *Venus d'Ille* di Mérimée,⁴¹ o del morto oltraggiato nella leggenda originaria da cui proviene la figura del convitato di pietra del *Don Giovanni*,⁴² il mare reclamerà il suo fidanzato ma, e in ciò sta la novità, senza mai intervenire in forma meravigliosa nella narrazione. Il turbamento è un'intuizione del pericolo che lega nella medesima paura i due amanti e grazie alla sua analogia con altre vicende, altri racconti della letteratura, della musica e del folclore, anche il pubblico degli ascoltatori. Il turbamento è perciò suscitato dal racconto, non dai fatti, anche se importante è la funzione dell'atto di parola, poiché non si deve dimenticare che la parola data, la promessa è un atto linguistico nel seno austriaco del termine, capace di modificare la realtà. La natura è dapprima serena e serena ritorna alla fine; dal mare in burrasca tornano tutte le barche, tutti i marinai. Solo Vito non torna, come se la tempesta si fosse scatenata solamente per lui. Solo Maria e con lei chi legge o meglio chi ascolta, deve protrarre per sempre la sua attesa.⁴³ Ma non è questa la funzione della musica perdurare "tragicamente" "drammaticamente" anche quando cala il silenzio, suscitare una interrogazione per la quale non si dà risposta nell'ordine del racconto o della parola, e grazie alla quale il racconto dura oltre il suo ascolto?

Dunque il fantastico come esitazione, attesa, presagio, secondo le definizioni di Todorov, Vax, Caillois, I. Bessière,⁴⁴ non trova soluzione nell'ordine della natura, ma nell'ordine della novella lirica, nella sospensione suscitata dal racconto musicale che moltiplica il dubbio di misteriose corrispondenze. Un'esitazione irrinunciabile e insieme irrisolvibile che anche la poesia, grazie a Baudelaire, ha da poco scoperto.

È interessante osservare come questa dimensione venga spesso assunta anche nella rielaborazione verista, decadente e insieme estetizzante del dramma musicale d'argomento storico, talora solo in funzione descrittiva e di *décor*, ma spesso attraverso un investimento allegorico (culturale, ideologico) di personaggi e situazioni. Quasi che la Storia per compiere il suo proposito di massima aderenza alla verità dei fatti dovesse estendersi a una dimensione

sconosciuta ai suoi documenti usuali, e chiedere soccorso alle tracce residue che il passato ha affidato a quei silenzi di cui solo la poesia o la musica sanno interpretare il messaggio.

La realizzazione di questi assunti nella sceneggiatura dei libretti illichiani ha una sua evoluzione che meriterebbe d'essere studiata. Lavoro non facile di fronte a una produzione di più di ottanta individui, opera di un uomo estremamente versatile. Ma non impossibile. Ora i due libretti che Illica scrive per Panizza – *Medio Evo Latino* e *Aurora* – si collocano in un momento particolarmente interessante della sua gigantesca produzione. *Medio Evo Latino* ha dietro di sé le ricostruzioni storiche di *Cristoforo Colombo* (1892) e *Nozze istriane* (1895), ma anche di *Iris* (1898) della *Tosca* (1900) e di *Anton* (1900). *Aurora* risente, nella dinamica scenica, del bellissimo libretto della *Germania* (1902) di Franchetti (rinvio ad esempio alla scena iniziale che gioca sul doppio-triplo ruolo dei protagonisti seminaristi-rivoluzionari in *Aurora* studentimugnai-rivoluzionari in *Germania*) e insieme è evidentemente ispirata da tematiche dell'*Andrea Chénier*. Le battute del duetto finale dell'opera di Giordano:

Chénier: Ella vien col sole!

Maddalena: Ella vien col mattino!

Chénier: Ah viene come l'Aurora!...

Maddalena: Col sole che la indora!⁴⁵

hanno di sicuro ispirato le parole finali di *Aurora* morente⁴⁶ e la triplice valenza su cui si sviluppa il *Grundthema* dell'opera:

Aurora è il nome di una ragazza che, grazie all'amore, si risveglia all'aurora della vita adulta, assume il suo destino e muore; è l'allegoria, personificata nel ruolo femminile, della storia della rivoluzione del 1810 intesa come vicenda aurorale, inaugurale della storia contemporanea della nazione argentina; infine è un simbolo ormai acquisito quello del sole nascente della libertà. Ma su tutte queste interpretazioni Panizza e Illica hanno fatto in modo che fosse la prima ad avere la prevalenza. Illica ha tratteggiato con ben altra finezza psicologica e drammatica l'evoluzione della protagonista femminile non solo rispetto al personaggio di Ricke in *Germania*, ma soprattutto rispetto alla triade donna-amante-eroina abbastanza convenzionale tra verismo e decadentismo presente, ad esempio, in *Siberia* (1903) di Giordano.

Non è escluso che questi esiti particolarmente felici fossero dovuti anche al fatto che Panizza suggeriva l'argomento, talvolta, come in *Bisanzio*, anche la fonte, ma poi lasciava libero il librettista. Solo nel caso di *Bisanzio* sentì il bisogno di ritoccare il libretto e però, fatto significativo, in tale circostanza riscrisse anche la musica. Illica dovette sentirsi felicemente libero nella sua creazione (erano gli anni gloriosi ma tormentati della collaborazione con Giacosa e degli "un mi piaccio!" di Puccini,⁴⁷ e dopo la morte di Giacosa della rottura col maestro che pretendeva che Illica si trovasse un nuovo collaboratore). Giulio Ricordi grande industriale della cultura musicale, come è stato definito anche da Giovanni Morelli, aveva per Illica una grande stima, forse più grande che per Giacosa,⁴⁸ Gli affidò il giovane musicista che gli sembrava una grandissima promessa. Illica diede il meglio di sé e merito di Panizza fu quello di comprendere le infinite risorse di drammaturgia musicale che si concentravano in quei libretti. Nel caso di *Aurora* nella complessità dei valori concentrati intorno alla protagonista femminile. A dispetto della "Canción a la Bandera" che ha reso famoso il ruolo del tenore, *Aurora* si caratterizza, a mio modesto avviso, per la complessa, splendida vocalità dei ruoli femminili che fanno da contorno alla voce del soprano, ne definiscono il valore emblematico, ma insieme le sottili valenze psicologiche presenti fin dal primo atto e definite all'inizio del secondo nel duetto con Conchita, con una ricchezza di forme che andrebbe studiata in relazione all'impor-

tanza data da Panizza alle varietà offerte dalla strumentazione moderna.⁴⁹ L'ampiezza narrativa che la musica di Panizza concede a quest'opera è dovuta al fatto che la storia della passione e della evoluzione interiore dei personaggi non si sovrappone alla vicenda storico-politica, secondo uno schema ottocentesco noto, si pensi ai *Puritani*. Si tratta invece della storia politico-sociale di un'epoca, quella del passaggio dalla monarchia alla repubblica, e insieme stendhalianamente della difficile affermazione degli ideali giovanili – la patria, l'amore – in una società dominata da una volontà restauratrice e reazionaria che vorrebbe appunto vietare spazio ai giovani. Romantica patologia più che dialettica classica d'un conflitto tragico è infatti quella che si agita nel cuore dell'uomo adulto asservito alla tirannia monarchica Don Ignazio Dal Puente. Consapevole come ogni padre delle attese giovanili della figlia non sa che il suo intervento farà sì che questa gioventù si compia e si bruci nello spazio di poche ore che appartengono a un pugno di giorni. *Aurora* passa musicalmente parlando (penso all'ouverture e a tutta la prima parte del 2. atto) dal giovanile stupore amoroso alla dolorosa consapevolezza di un destino segnato da Eros e Thanatos: muore tragicamente e compie gloriosamente il suo destino storico, divenendo lei stessa con la sua morte l'aurora di un nuovo giorno.

Eppure è *Medio Evo Latino* l'opera che oggi, se fosse ripresa, potrebbe probabilmente suscitare maggiore interesse. Per la varietà e la modernità del suo libretto anzitutto, e per lo sperimentalismo musicale che l'accompagna.

Si tratta infatti di uno dei testi più complessi, più strutturati e insieme più ricchi di suggestioni culturali di Illica. E se è vero che l'operazione risente in più di un caso del pastiche che il medioevo rivisitava permetteva nelle arti, nella letteratura e nella musica di fine secolo, si tratta di un pastiche culturalmente raffinato e sempre sorretto da lucida consapevolezza e attentissima informazione storica e letteraria.

Nelle sue ampia didascalia introduttiva Illica offriva la chiave di lettura del testo:

Riunire tutta un'epoca – il Medio Evo – nei tre suoi momenti più caratteristici, - farne tre drammi storicamente ed umanamente veri, - circoscrivere personaggi, episodi ambientali al mondo latino, - ecco il concetto. Onde il titolo – **Medio Evo Latino** – e la forma di Trilogia per le sue tre parti ben distinte:

Le Crociate, - l'Italia;

Le Corti d'Amore, - La Francia;

L'Inquisizione, - La Spagna.

Partire dalle Crociate per arrivare alla Inquisizione, la suprema degenerazione della fede, e seguire la Cavalleria, ragione gloriosa dell'epoca, attraverso alle sue trasformazioni storiche di grandezza, cortesia, ferocia in rapporto a tutto il trasformarsi intorno a lei di esseri cose idee, bisogni, costumi nei tre momenti storici:

il misticismo delle Crociate,

la poeticità provenzale delle Corti d'Amore,

la ferocia dei processi religiosi, -

dal Sire della Crociata che consacra la spada assassina a Dio, al Señor che dà, in balla dell'Inquisizione, a Torquemada la fanciulla desiderata; - dalla Dama del Sacrificio che per la Fede ama e perdona, alla Señora che, fatta bigotta, odia e snatura la innata prerogativa femminile – la pietà!

Solo la Poesia non cede a Fatalità di tempo! Ascende essa sempre e costantemente, coscienza delle genti! E laddove è per tutto e tutti ragione di decadenza, per lei è forza e causa di gloria, non essenza umana, ma divina, grande, buona giusta voce di Dio! – Onde il tipo del Poeta nelle sue trasformazioni storiche entro alla Trilogia, toccando il sommo della grandezza umana, divenendo cioè da Bardo e Menestrello Poeta Civile, allorché la

decadenza tutto avvilita.

Questa è l'idea, audace forse, non strana, e per virtù della sua audacia (giova confessarlo?) tentata.⁵⁰

Si tratta di un Medioevo abbastanza lontano da altre interpretazioni coeve, persino da quelle di Giacosa, inclini al descrittivismo pittoresco o al vagheggiamento leggendario regionale.⁵¹ Il Medioevo di questo trittico è un eccezionale concentrato di segni e di allegorie che rappresentano valori fondativi per la nostra civiltà; segni superstiti che, certo, possono ancora essere interrogati, ma, come tutte le allegorie della storia, nel sentimento di una perdita irrimediabile; sono un modello mitologico orizzontale, come quello wagneriano, ma di valori ormai estranei, perché passati, superati e perciò giustamente vagheggiati. Come già in *Cristoforo Colombo* gli eventi che portano all'età moderna recano il segno della decadenza, della degenerescenza.

Se è vero come dice Baldacci che il teatro postverdiano è caratterizzato dal fatto che la *pietas* "si dilegua insieme ai concetti di perdono o di redenzione",⁵² questo trittico è la rappresentazione di questa perdita nelle diverse tappe della sua storia. Perciò l'artista non è chi coglie il senso intimo della natura e della vita ma chi legge questi mondi passati ridotti a pura cifra, nella consapevolezza che della storia forse possono sopravvivere solo questi alfabeti di cui come dice una delle prime battute della dama d'amore nel secondo quadro, noi non potremo mai cogliere il segreto della loro segretezza. Queste allegorie lungi dall'offrire una rete d'interpretazioni sono destinate a confondersi con i fantasmi del perturbante. Non a caso i personaggi di cui si racconta la vicenda si tramutano in statue nel terzo quadro quello che segna il passaggio dalla leggenda alla storia ("Tre statue di uomini e due statue di donne, situate visibilmente e simmetriche rappresentano il Crociato, il Cavaliere – la Dama del Voto e la Dama della Corte d'Amore"),⁵³ anche se ricollocati nel loro tempo avevano ripreso vita, all'improvviso e per il breve tempo del primo e del secondo quadro. Così s'era svolta la vicenda del Sire che la coscienza del male compiuto tormenta con i fantasmi della follia proprio nel momento in cui crede di poter realizzare quel sogno d'amore per il quale ha compiuto i peggiori delitti; e poi nella seconda parte la vicenda del cavaliere che tradisce il patto d'amore con la sua dama per amore di un'altra donna, una *belle dame sans merci*, e poi affronta la punizione del Faïdi; il Faïdi, nella sua nera ermetica armatura, silenzioso come il Commendatore nel *Don Giovanni*, appare come un emblema assoluto, una icona che si colloca nel segreto mistero di un ordine fantasmatico: a questa dimensione assoluta, non diversamente da Don Giovanni, il Cavaliere, pur riconoscendo le proprie colpe, non vorrà arrendersi. E proprio per rendere omaggio estremo agli ideali della cavalleria.

Per contro il finale del terzo quadro e dell'intera opera si svolge senza pietà, senza ideali e senza redenzione: a pochi mesi di distanza dalla prima rappresentazione di *Tosca*, la scena della tentata violenza del Señor ai danni della fanciulla mora Aydée ci mette di fronte a un personaggio che non ha l'ambigua personalità di Scarpia, difensore severo e incorruttibile della legge e insieme "corruttibile bigotto tormentato dalla concupiscenza".⁵⁴ Qui ci sono solo la più brutale concupiscenza insoddisfatta, e la vendetta vile in nome non già d'una legge, ma di un perbenismo quasi borghese.

Mentre nelle prime due parti la forza della poesia e della parola serve a riproporre ciò che si era spento, facendo rivivere i valori collettivi della fede e dell'amore, questo stesso compito appare irto di difficoltà allorché il poeta civile se lo assume alla fine dell'opera. La sua solitudine e il suo isolamento sono marcati scenicamente e musicalmente. Il quadro finale non si chiude come la prima parte con i lunghi concertati in cui tutti i personaggi insieme al Coro

nei suoi vari ordini stabiliscono, con la partenza del Crociato, il ristabilimento dell'ordine etico in una società coesa ai suoi vari livelli, la nobiltà, il popolo, le donne, i fanciulli, il clero, *oratores laboratores, bellatores* secondo la triade duméziliana.

Poiché ciò che turba l'individuo moderno ciò che lo rende meschino è una legge della forza che non si fa scalfire da nessun messaggio esterno. L'Europa costruisce la propria identità cacciando e distruggendo quanto ritiene estraneo ai propri valori: questo è il significato della cacciata dei Mori nel terzo quadro. Ma così facendo caccia anche quell'alieno dentro di sé che permetteva di scuotere le coscienze, di esercitare il dubbio. Solo il terzo quadro del trittico è totalmente esente della cifra comica, di quel riso liberatore così ben rappresentato nelle prime due parti dal ruolo del mezzosoprano (il Nano, Tescheretta).

Vogliamo perciò concludere riportando la romanza del Nano che, nella prima parte, si svolge in parallelo con l'arrivo fuori scena del Pellegrino-bardo, evento quest'ultimo centrale nello svolgimento dell'opera e della massima solennità. La romanza del Nano è a lato a questa vicenda dal profondo significato etico e religioso, una piccola e preziosa *mise en abîme* burlesca dell'assunto principale dell'opera, quello che vuole la poesia, la parola del poeta, come tema di fondo e ideologia portante dell'intera trilogia. In questa scena straordinaria il gusto popolare per la poesia buffa, carnevalesca, persino un po' oscena, di una sana oscenità della parola, non teme di far da contorno alla poesia della fede, mentre proclama la riduzione dell'uomo a parola e gioca la sfida della sua miniaturizzazione sulla scena della modernità:

Voci

Il Nano! Il Nano!...

(gridano tutti poscia altre grida si odono)

Una favola!...

Una parabola!...

(poi si fa silenzio e il Nano incomincia)

Il Nano

(dalla sala del convito)

A Nanive, non Ninive,
da madre nata nana,
da padre nano nato
fui nano generato;
così, nel mondo piccolo
di questa razza umana
la mia poc'aria anch'io
respiro, e ho il posto mio!

Voci

Ben detto nano, critico pigmeo!

Il Nano

Gli uomini son vocaboli?

Io particella o virgola!

Vivacchio come posso

Guscio d'un paradosso.

Piccin, dovunque sguiscio

mi snodo, passo, striscio

laddove un uom vi resta
pel cuore o per la testa.
Ognor per qualche pollice
disto dalla follia,
e dove eroe o pazzo
è l'uom...io là sogghigno!

Voci
Evviva il nano!...Attenti!...attenti!...

Il Nano

Eppur per poco vittima
non fui della bugia
che per sesso ha la gonna
e per destino è donna.

Le Dame

Nano maligno!...

I Cavalieri

Udiam! Coraggio il nano!

Il Nano

Un giorno (udite storia!)
d'una pulzella al vischio
che fò?...Mentre essa prega
salgo tra piega e piega,
avanzo, passo, ed agile
pel foro d'un bottone
penetro nel corsetto
e là discreto aspetto!

Le Dame

Pulce beffarda!

I cavalieri

Nano intraprendente!

Il Nano

Quand'ecco, a un tratto, soffoco
ad una violenta
forte, balda, pressione
.....che tronca l'orazione.

Le Dame

Nano indiscreto!...

Il Cavaliere

Strana situazione!

Il Nano

Paggio o scudiero abbraccia
la pulzella piissima

Dagli spalti e fuor del Castello.

Voce di un armigero

(dagli spalti)

Un vaga intorno al ponte

Voci d'Armigeri

Al largo!

Al largo!

Voce

(fuori dal Castello)

O vigilanti scòlte dagli spalti
porgete amico orecchio a mie preghiere!

Voce dell'armigero

Parla ! Che brami?

Voce

Ospitalità

cortese!

Vegno lungi e m'è il paese

ignoto!

Voci

D'onde vieni ?

Voce

io mi son uno

ch'è di ritorno dal pellegrinaggio
di Tours!

Affranta ho la persona!...

Ho fame

e già la notte inombra cielo e terra!

Voci

Un pellegrino?

Voce

Un pellegrino e bardo!

(suono di corno)

(risponde più lontano altro corno)

(poco dopo si sente dagli spalti anche la
voce del Major che a sua volta interpella:)

Il Major

Un pellegrino ?...

Voce del Pellegrino

(che ripete)

Pellegrino e bardo.

Ancora una volta sembra davvero difficile stabilire quando finisca l'esperienza del moderno, quando s'annunci per la prima volta l'avventura del postmoderno.

Vorrei ringraziare il settore musicologico del dipartimento di Arti e spettacolo della statale di Milano e in particolare il prof. Degradà, i ricercatori del Conservatorio Giuseppe Verdi, e i bibliotecari della Fondazione Levi, e il collega prof. Alessandro Scarsella per avermi aiutato nel reperimento dei materiali. Vorrei esprimere un ringraziamento particolarmente vivo al maestro Ezio Lazzarini per l'indispensabile aiuto nella lettura al pianoforte di *Medio Evo Latino*.

Note

¹ Cfr. Gustavo Otero, "11 de enero : 125 aniversario del estreno de "La Gatta Blanca" fundadora della ópera argentina", in <http://www.weblaopera.com/articulos/art164.htm>

² Come *O primo de California* di Demetrio Rivero (Buenos Aires 1822 – Rio de Janeiro 1889), rappresentata il 12 aprile del 1854. Ma quest'opera di un autore che, nonostante la sua nascita argentina, viveva in Brasile, non fu mai considerata prodotto del milieu argentino. Così nessuna priorità è stata mai concessa ad altre due opere rappresentate in quello stesso anno 1854, l'*Aurelia* di Inocente Bernardino Cárcano

messa in scena nel Collegio di Monserrat di Córdoba (e cantata dagli alunni dell'Istituto) e *El 14 de julio* di Prosper Fleuriot (che pure fa riferimento a un episodio delle guerre civili); infine Wenceslao Fumi nel 1862 portò sulle scene *La Indígena* ispirata a un romanzo di gran moda, la *Atala* di Chateaubriand (cfr. Otero, *art.cit.*).

³ Annibale Cetrangolo, *I paesi latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Volume III: *L'opera negli altri paesi europei nelle Americhe e in Australia*, Torino UTET, 1996.

⁴ Carlo Collodi, *La gatta bianca* (1875), Milano, ed. Paoline 1988; il racconto di Collodi è ispirato alla favola della d'Aulnoy (1698) che è la capostipite delle numerose *féeries* e dei balletti.

⁵ Roma, Laterza 1999 (Narrativa per la scuola). Questo racconto è piuttosto ispirato a Scribe.

⁶ *Il Teatro Illustrato*, a. VII, n. 80, pp. 114 s. e 120.

⁷ Usiamo il termine nell'accezione proposta da Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1998 (2a edizione), soprattutto laddove questa nozione heideggeriana introduce alle tappe della de-realizzazione del mondo dell'età post-metafisica e alla tendenza a vivere la derealizzazione in termini di riappropriazione. La verità è proposta, già dalla fine del XIX secolo, non come oggetto che si conquista e che si trasmette, ma come orizzonte e sfondo entro il quale discretamente ci si muove. Si accetta il senso della storia nella misura in cui essa non ha più una perentorietà né metafisica né teologica, e tutto muove dalla rigidità dell'immaginario verso la mobilità del simbolico. Anche per Sartre il senso della storia deve "dissolversi negli uomini concreti che, insieme, la costruiscono", ma già in Nietzsche questa dissoluzione era intesa in senso molto più letterale, come un appello alla presa di congedo.

⁸ *La Tribuna di Buenos Aires* del 13 gennaio 1877 parla del successo ottenuto da un rondò cantato dal mezzosoprano e da un andantino del tenore, cfr. Otero, *art.cit.*

⁹ Gilberto Lonardi, *Il fiore degli addii*, Bologna, Il Mulino, 2003.

¹⁰ Firenze, Sansoni, 2001.

¹¹ Cfr. Paolo Pinamonti, "Krise", "Crisis", "Crisi": di alcune declinazioni dell'idea di "crisi dell'opera" nella letteratura novecentesca, in *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 255-273.

¹² La biblioteca del dipartimento di Musicologia della Università Statale di Milano pare sia in Italia l'unica collezione pubblica che ne possiede una copia.

¹³ Héctor Panizza, *Medio siglo de vida musical (Ensayo autobiográfico)*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

¹⁴ Si veda la commossa rievocazione degli anni milanesi e degli ideali comuni in Héctor Panizza, *Arturo Toscanini, una evocación en su centenario*, "Polifonia", vol. 22, 1967, pp. 12-14, 20.

¹⁵ Giovanni Grazioso Panizza fu autore dell'opera *Clara*.

¹⁶ Cfr. Panizza, *Medio siglo*, cit., p. 125-26 e ivi, p. 139, l'autografo della lettera di R. Strauss del 17.7.32, dopo "la magnifique Elektra de Milan", nella quale chiede che nel caso il Teatro Colón decida di rappresentare la sua opera a dirigerla sia sempre Panizza.

¹⁷ Cfr. la lettera che il compositore indirizzò a Panizza il 29 gennaio 1906 (*Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, n. 463, p. 317; questa raccolta è d'ora in poi citata con la sigla CP) dopo l'esecuzione al San Carlo di Napoli (con Maria Farnetti), ma soprattutto, rara curiosità, i versi che scrisse il 20 novembre 1905 durante la esecuzione del III atto della seconda rappresentazione dell'opera al Politeama genovese: "Già siamo sul finire / della seconda sera / di Butterfly sincera / e il pubblico sta attento, plaudendo non a stento / mi sembra si diverta / restando sempre all'erta. / l'esecuzione è buona / non manca mai una croma / non mi vien mai la stizza / perché ci abbiam Panizza. / La donna agisce bene, / e canta forte e bene / la messa in scena è bella / ci son lucciole e la stella, / insomma son contento, / davvero non mi pento / d'essere venuto a Genova / e grazie al grande Yeova / io parto lieto e pago / pel mio Torre del Lago"; (Panizza, *Medio siglo*, cit., p. 56 s. con riproduzione dell'autografo. L'interprete a cui si accenna era Salomea Kručenisky).

¹⁸ "So che a Bruxelles in maggio, per l'esposizione, alla Monnaie ci sarà anche opera italiana. E so pure che cercate un direttore d'orchestra. Io vi raccomando il maestro Ettore Panizza che dirige al Covent Garden. È artista di merito e di pratica non comune" (CP, n. 557, p. 374).

¹⁹ CP, n. 565, p. 378.

²⁰ CP, p. 510.

²¹ H. Berlioz, *Grande Trattato di strumentazione e d'orchestra*, trascrizione di Héctor Panizza, ristampa, Milano, Ricordi 1999.

²² Tra le opere sinfoniche si ricordano il *Notturmo in si bemolle: per orchestra*; *Il re e la foresta*, poema sinfonico per orchestra, solisti e coro, poema di F. Salvadori; *Tema con variazioni* del 1916.

²³ Come il *Quartetto in do minore per 2 violini, viola e violoncello*, la *Rêverie*, per violino e pianoforte, la *Sonata in la minore*, per violino e pianoforte. Tutte le opere di Panizza venivano pubblicate da Suvini e Zerboni oppure da Ricordi Americana.

²⁴ Le nove romanze su versi di Paul Verlaine furono scritte durante il primo soggiorno milanese. Panizza ricorda che furono i fratelli David e Guido Campari a suscitare in lui la passione per la letteratura francese e soprattutto per la poesia di Verlaine (Panizza, *Medio siglo*, cit., p. 27).

²⁵ *Il fidanzato del mare*, Novella lirica di R. Carugati, musicata da Héctor Panizza (Scuola del Prof. Cav. Vincenzo Ferron, Milano, Officine G. Ricordi & C. s.d., p.

²⁶ Uno degli ultimi CD di José Cura s'intitola *Aurora* e s'apre con la famosa "Canción a la Bandera".

²⁷ Panizza, *Medio siglo*, cit., pp. 158-161.

²⁸ Mario Morini, *Luigi Illica*, con una pagina del *Diario musicale* di Gianandrea Gavazzeni, Piacenza, Ente provinciale per il turismo di Piacenza, 1961.

²⁹ Ivi, pp. 5-6.

³⁰ Luigi Baldacci *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 231 s., è il primo ad affrontare il problema superando definizioni tradizionalmente ancora in voga all'inizio degli anni settanta come quella adottata da Bragaglia. (Leonardo Bragaglia, *Storia del libretto, nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, Roma, Trevi editore, 1970).

³¹ Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Parte II. *I sistemi*, vol. 4. *Il sistema produttivo*, Torino, EDT Musica; Folco Portinari, *Pari Siamo! Io la lingua egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT Musica, 1981.

³² Giovanna Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, pp. IX-LIV; Paolo Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, ivi, pp. LV-LXXX.

³³ Rein Zondergeld, *Ornament and Emphase: Illica, d'Annunzio und der Symbolismus*, in J.M. Fischer (Hrsg.), *Oper und Operntext*, Heidelberg, Winter, 1985.

³⁴ Jürgen Maehder, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in Jürgen Maehder u. Jürg Stenzl (Hrsg.), *Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. Und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1994, 187-248.

³⁵ Luca Zoppelli, *The twilight of the true gods: Cristoforo Colombo, I Medici and the construction of Italian history*, "Cambridge Opera Journal", 8, 3, 1996, 251-269.

³⁶ Virgilio Bernardoni, *Il femminile secondo Illica: osservazioni in margine ai libretti per Mascagni*, in "Studi Musicali", vol. 23, 1994, 203-229.

³⁷ *Op. cit.* Si trattava di una cantata per il saggio finale del Conservatorio. Romeo Carugati partecipò spesso a queste iniziative; sue sono altre "fiabe" e "leggende" musicali eseguite nei saggi del R. Conservatorio di Milano, come *La Bella Dormiente*, con musica di Giovanni Cipolla, eseguita il 18 luglio 1889. Esse testimoniano l'interesse degli Scapigliati per molta letteratura delle origini e del folclore recuperata dalle nuove scienze filologiche, dalla medievistica e dalle tradizioni popolari. Chi meglio elaborerà questo intento sarà poi Giacosa nei suoi drammi medievali e nelle sue *Novelle e paesi valdostani* (1886) e *Castelli valdostani* (1898); Cfr. Pasquale Corsi, *Il Medioevo a teatro con Giuseppe Giacosa*, "Quaderni medievali" 38 (dic. 1994).

³⁸ *Il fidanzato del mare*, *op. cit.*, p. 7 s.

³⁹ Ivi, pp. 9.

⁴⁰ Da *Le Villi* di Puccini a *Rusalka* di Dvorak, per citare solo due esempi.

⁴¹ *La Vénus d'Ille* (1837), in Prosper Mérimée, *Romans et nouvelles*, Paris, Éditions Garnier, 1967, pp. 87-118.

⁴² Per le fonti leggendarie e folcloriche dell'invito al morto, si rinvia ai racconti tratti da P. Sébillot, L. Petzoldt e R. Menéndez Pidal e commentati da Jean Rousset in *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978, pp. 107-116.

Cittadini o abitanti? Il dibattito sull'immigrazione in Argentina

Per tutto il secolo XIX l'immigrazione europea è stata considerata in Argentina un fattore cruciale per il sorgere di una società e di una comunità politica moderne. Una politica di popolamento avrebbe prodotto una trasformazione epocale della geografia sociale del paese. Uno dei padri dell'indipendenza come Bernardino Rivadavia aveva già sottolineato nel 1818 quanto, dopo la conquista della libertà politica, quella del popolamento fosse una necessità dettata dal bisogno di "destruir las degradantes habitudes españolas y la fatal graduación de castas, y de crear una población homogénea, industriosa y moral".

Così viene fissato quel canone con cui sono presentati i benefici culturali ed etnici dell'immigrazione bianca ed europea che costituirà la parte più consistente della popolazione che giunge a milioni nel paese tra il 1870 e il 1914. Con una sorta di fede aprioristica nei positivi effetti dell'innesto (come spesso lo si è definito con una metafora assai densa di significato) di una civiltà matura nel corpo di una società di ancien régime. Se l'eredità coloniale è il problema, l'Europa costituisce la soluzione. L'immigrazione doveva cioè essere promossa da uno stato che ha il compito di governare i processi di trasformazione sociale ed economica. L'arrivo degli immigranti è visto come il contraltare della capacità delle élites dirigenti di guidare il paese sul cammino della modernizzazione e del progresso.

Massiccia immigrazione europea e sviluppo economico ridisegnano il profilo della società argentina tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, a tal punto che entra nel lessico comune la definizione di "società alluvionale", che prende forma per sedimentazioni successive e in cui gli stranieri sono dappertutto (città e campagne). La capitale Buenos Aires è vista come la "nuova Babele" di una società magmatica, in crescita, in via di definizione.

L'alluvione immigratoria ha pochi termini di paragone, soprattutto nella città-porto. Vediamo i dati forniti dai censimenti nazionali: nel 1895 il paese conta 3,9 milioni di abitanti; nel 1914 balza a 7,8 milioni. Nel 1914 un terzo della popolazione argentina è nata all'estero. Nel 1895 la proporzione di immigrati rispetto alla popolazione nativa è la più alta del mondo.

Un fenomeno sociale di tale portata non poteva che suscitare le riflessioni degli intellettuali che identificavano in esso le ragioni e la chiave di volta del futuro e del successo dell'Argentina o del suo fallimento. Al fenomeno si assegna una funzione insostituibile perché quel che è in gioco è la sfida della modernità.

Nel 1883, in piena crescita economica, Domingo Faustino Sarmiento pubblica il primo volume di *Conflicto y armonías de las razas en América*. Il già anziano autore del *Facundo* pone una questione di cruciale rilevanza: "¿Somos nación?", si domanda Sarmiento, "¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo...?". Tali interrogativi altro non ci dicono che Sarmiento è suo malgrado costretto a confessare il fallimento di quello sforzo destinato a creare, attraverso l'immigrazione, una comunità politica "civilizada". Di più: in opposizione al clima di ottimismo e alle enfatiche considerazioni di quanti vedevano nell'arrivo di milioni di europei la completa fuoriuscita dell'Argentina dalla barbarie dell'ancien régime, Sarmiento si interroga su quali siano le conseguenze degli effetti dirompenti della massiccia presenza di stranieri nella geografia e nella società.

Tali questioni vanno dritto al problema dell'identità dell'Argentina. "República de ciudadanos o sociedad de habitantes"? Perché quel che si è determinata è una vera e propria

⁴³ Cfr. *Il fidanzato del mare*, p. 14 la conclusione della voce recitante: "La tempesta è cessata: ride il sole / E la natura brilla a nuova luce. / Stesa sulla riva cogli occhi sbarrati, / In una visione orrida e tetra / Maria singhiozza interrogando il mare / Perché gli renda almen la spoglia amata".

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970; L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF 1960; Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard 1965; Irène Bessière, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

⁴⁵ *Andrea Chénier*, dramma di ambiente storico in quattro quadri di Luigi Illica - musica di Umberto Giordano, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1896, pp. 69 s.

⁴⁶ Aurora: "Fin da quando m'ebbi/ per nome al fonte il nome di "Aurora"/ fu fissa la mia sorte! Ed il tuo voto/ ha la Madonna sciolto col mio nome! / Vedetela! È l'Aurora! Iddio la scrive/ in ciel col Sole e in terra col mio sangue. / Tutte le Aurore d'intorno a me: Aurora/ è pur la morte! "Ora amo eternamente." / Di ciel è Aurora! Ed è Aurora di Patria" (*Aurora*, racconto drammatico in quattro capitoli di Héctor Quesada e Luigi Illica musicato da Héctor Panizza, Edizione G. Ricordi & C., Milano 1908, p. 65).

⁴⁷ Cfr. lettera di Illica a Giulio Ricordi, Milano, gennaio 1983, CP n. 80, p. 78.

⁴⁸ Le lettere di Giacosa a Giulio Ricordi, esprimono quasi sempre uno scontento talvolta anche giustificato (cfr. quelle del gennaio 1904, CP, nn. 336-37, pp. 250 s.); tutte dimostrano la preoccupazione del poeta per i suoi versi, raramente considerano il fatto musicale come prioritario. Tutte le lettere di Illica sia a Puccini che al suo editore dimostrano invece una costante preoccupazione per la musica e la realizzazione teatrale dell'opera. Anche le lettere più "burrascose", poiché quello era il carattere del grande librettista. Ricordiamo le affermazioni della lettera indirizzata a Giulio Ricordi da Castell'Arquato nell'ottobre 1907 (CP n. 528, p. 357-9): "Rimango dunque sempre del mio avviso: la forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia.

E dice bene Méry quando sentenzia: "I versi nelle opere in musica sono fatti solo per comodità dei sordi". Per questo io nel libretto continuerò a dare valore solo al modo di tratteggiare i caratteri e al taglio delle scene e alla verosimiglianza del dialogo, nella sua naturalezza, delle passioni e delle situazioni. [...]

Il verso nel libretto non è che un'abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare "poeti" quelli che scrivono libretti. Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è "blague".

Oggi invece il decadentismo e il dannunzianesimo, col corrompere la semplicità e la naturalezza del linguaggio vengono a minacciare (in teatro) la verità e la logica (che sono i due angeli custodi che ti si mettono a lato quando scrivi musica) soprattutto allorché il dannunzianesimo e il decadentismo snaturano la parola, tentando di imporre la loro martingala al palcoscenico. [...]

Volere o no, Giacosa nella collaborazione mia portava la così detta "tregua di Dio" fra me e il solito coro gracchiante contro di me, poiché Giacosa era uno di loro. E questo non l'ho mai nascosto a Puccini. Ora Giacosa non c'è più, e non se ne può fabbricare uno".

⁴⁹ Cfr. Panizza, le tre Appendici alle tre Parti del *Trattato* di H. Berlioz.

⁵⁰ *Medio Evo Latino*, Trilogia di Luigi Illica. Musica di Ettore Panizza, Edizioni Ricordi, 1900, pp. 3s.

⁵¹ Cfr. Pasquale Corsi, *art. cit.*

⁵² Baldacci, *op. cit.*, p. 231.

⁵³ Panizza, *Medio Evo Latino*, cit. p. 73

⁵⁴ Claudio Casini, Introduzione a Puccini, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento, Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, p. 517.

scissione tra un paese politico e un paese economico (prevalentemente straniero e che cerca di restare tale). Sembra cioè riaffacciarsi, in versione aggiornata, lo spettro della barbarie post-indipendenza: dall'incubo dello spazio spopolato in cui è la società a spiegare la politica e non viceversa (quello di una nazione pensata come lo sforzo di colmare un vuoto fisico, politico, culturale e sprofondata in una solitudine senza radici), Sarmiento passa a considerazioni non meno pessimiste di quelle che lo avevano indotto a scrivere il suo *Facundo*. Un cambiamento così radicale non rischia di riproporre gli stessi problemi originati mezzo secolo prima dal determinismo geografico?

Sarmiento svolge cioè un'analisi sulla decadenza di un paese che il mondo intero allora riteneva marciare al ritmo incessante del progresso. Di più: egli fa proprie le interpretazioni razziste allora assai in voga per tracciare un bilancio della storia e della società argentina fissando la sua attenzione sulle incognite insite negli effetti dell'immigrazione. Si è detto: "república de ciudadanos o sociedad de habitantes"? Perché in effetti gli stranieri sono abbastanza restii ad acquisire la cittadinanza argentina, anche perché la società e l'attività economica offrono quello che lo storico José Luis Romero ha mirabilmente definito come uno dei tratti costitutivi del processo di modernizzazione del paese: "la aventura del ascenso".

D'altro canto, sul versante politico il regime oligarchico non aveva ancora aperto le porte alla partecipazione elettorale delle masse argentine: sono in molti a puntare l'indice sui brogli e la manipolazione del suffragio che mettevano a nudo la fragilità di un sistema di rappresentanza che non marciava allo stesso ritmo della vertiginosa crescita della società civile e di quella economica e che non disponeva ancora di canali istituzionali atti a regolare i suoi conflitti.

Conflicto y armonías finisce dunque per essere una amara riflessione sulla società e i suoi tumultuosi processi di trasformazione e di transculturazione condotta sotto il segno del determinismo sociale. Scavando come un paleontologo nella corteccia geografica e sociale del paese, Sarmiento conclude che "la raíz del mal estaba a mayor profundidad de lo que los accidentes exteriores del suelo lo dejaban creer". (*OC*, XXXVII, p. 23)

Il concetto di "razza" avrebbe sostituito, come categoria esplicativa, quella pluralità di ragioni storiche che Sarmiento aveva mirabilmente presentato nel *Facundo* (dove, almeno, la vecchia cultura ereditata dalla colonia trovava una occasione di riscatto nella cultura/civilización rappresentata dalla città): Le città argentine di fine secolo si presentano come un mosaico pieno di contrasti e sono da Sarmiento percepite come "reductos raciales" sconvolti dalla "alluvione immigratoria". Ancora una volta la dicotomia civilización/barbarie, dove il conflitto storico aveva assunto la fisionomia di un conflitto razziale. Da cui discende la malinconica accettazione dell'inferiorità razziale dell'America latina rispetto alla "magnificencia cultural y social" degli Stati Uniti. Perché in Argentina, paese frammentato, l'interesse dell'abitante, in forza del determinismo geografico e culturale, non si trasforma in "virtud cívica". Citiamo ancora una volta Sarmiento: "Es que con esos enjambres de inmigrantes de todas las nacionalidades, vienen oleadas de barbarie no menos poderosas que las que en sentido opuesto agitan a la Pampa; la población crece sin que el Estado se consolide con el rápido incremento de ciudadanos. [...] Buenos Aires no es una ciudad sino una agregación de ciudades con sus lenguas, sus diarios, sus nacionalidades distintas; y ya el lenguaje ha consagrado las frases: la comunidad alemana, la comunidad francesa y en las provincias la colonia italiana, la colonia inglesa.

Aquí no hay casi pueblo. Hay ricos propietarios nacionales y trabajadores artesanos, comerciantes extranjeros". (Lettera di Sarmiento al Ministro degli affari esteri del Venezuela, 1870)

Nello stesso orizzonte di idee si collocano le considerazioni che Juan Bautista Alberdi svolge in *La vida y los trabajos industriales de William Wheelwright en la América del sud* (1876). Questa è la storia (quasi un apologo) di un personaggio dalla biografia esemplare: quella di un immigrante il cui attivismo culmina in un contratto industriale per costruire ferrovie. Wheelwright è uno straniero che si tiene lontano dalla politica, un vero eroe del progresso, innovatore, araldo di pace e di energie, uomo che incarna una etica spiritualista. Insomma l'archetipo di quell'immigrazione selettiva da tutti auspicata. Un uomo che riassume l'ideale alberdiano della formula a tutti nota: "gobnar es poblar". Wheelwright è la quintessenza dell'etica dell'abitante, (risultato di quello sforzo teso ad attrarre "los pedazos vivos" della civiltà europea), incarna l'etica della libertà che per Alberdi è il principio che presiede ad ogni società civile e civilizzata.

Wheelwright non è soltanto paradigma di immigrazione selezionata ma, soprattutto, colui che in carne ed ossa testimonia della scissione tra pubblico e privato sottesa alla modernizzazione dell'Argentina. Perché per Alberdi (egli è l'estensore della Costituzione argentina del 1853 che nel suo preambolo dichiara che saranno assicurati i benefici della libertà "para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino") l'America non è in grado di dar vita a quelle virtù civili e politiche radicate già da tempo in altre latitudini. La legittimità dello stato e della nazione sarebbero scaturiti soltanto dal trapianto in terra americana della civilización europea.

Questi giudizi confermano in buona misura l'opinione generale: un caotico processo di trasformazione economico-sociale non ha dato luogo alla fusione auspicata tra immigranti e la loro nuova patria, e ciò testimonia di una incompleta costruzione dell'Argentina come nazione moderna.

Va però ricordato che tra il 1883 e il 1912 il parlamento emanerà tre leggi di incalcolabile significato politico che avrebbero reso parzialmente operanti gli auspici di quanti abbiamo finora considerato: la *ley de educación común obligatoria* (1883), la *ley de servicio militar obligatorio* (1901) e la legge che istituisce il suffragio universale maschile e obbligatorio (1912): leggi appunto dirette a nazionalizzare gli immigranti e a trasformare operosi abitanti in cittadini responsabili con il suffragio e l'istruzione pubblica. Lo stato si candida dunque a essere l'artefice del nuovo cittadino: un'impresa cui dovranno concorrere il maestro e l'allunno, l'ufficiale e il soldato, il rappresentante politico e l'elettore.

A fine secolo però, come del resto ovunque in America latina, l'evoluzionismo di impronta spenceriana si afferma quale canone con cui sociologi, filosofi, politici, e intellettuali in genere declinano il positivismo nello spazio-natura americano. Ed è nella ricognizione degli ostacoli che si frappongono alla marcia verso il progresso che l'immigrazione torna a essere considerata un fattore di grande importanza. Non solo perché l'evoluzionismo di impronta spenceriana diviene il fattore centrale di un militante progressismo biologista. Ma soprattutto perché l'ideologia positiva svolge un ruolo importante sia nella sua capacità di organizzare un nuovo discorso sull'identità nazionale, sia perché si articola in istituzioni (educative, sanitarie, giuridiche) il cui compito principale è quello di omogeneizzare la fisionomia sociale, il corpo di una nazione che si giudica ancora in formazione.

Nel fin de siècle argentino, il positivismo assurge quindi a canone dominante, capace di spiegare gli effetti indesiderati del processo di modernizzazione e di individuare gli ostacoli che si frappongono nella marcia verso il progresso. E a questo proposito va ricordato che al sorgere del movimento operaio, i cui dirigenti e militanti sono per la maggior parte stranieri, si accompagna la nascita di correnti, opinioni e movimenti politici che danno luogo a episodi di aperta e virulenta xenofobia.

Quel che è cambiato è che dall'interrogativo posto da Sarmiento ora si passa a una più diffusa concezione dei tratti negativi della popolazione straniera e le interpretazioni di taglio biologico-psicologico non mancano di offrire un sostegno "scientifico" ai atteggiamenti di rifiuto dell'immigrante (identificato come il perturbatore di una felice e in via di estinzione armonia sociale). È però opinione invalsa tra gli studiosi che i comportamenti xenofobi non si traducano in brusche sterzate nella politica immigratoria: in quegli anni l'arrivo degli stranieri raggiunge il suo picco e la xenofobia appare come un'argomentazione di taglio apologetico in difesa di un ordinamento intorno a cui il consenso si fa meno sicuro.

È comunque evidente che se una società che esibisce un indubbio progresso materiale, alti tassi di mobilità ascendente e incontestabili processi di modernizzazione e secolarizzazione è analizzata al pari di un organismo regolato dalle stesse leggi che presiedono all'evoluzione del mondo naturale, a volte il passo è breve per approdare a concezioni basate sul determinismo razziale. Gli immigranti sono considerati all'interno di un paradigma organicista della società e dunque come una conferma della "moltitudine" che definisce la presenza delle masse sulla scena della storia.

Sarà il neuropatologo José María Ramos Mejía (creatore del Departamento de Higiene e della cattedra de Neuropatología, e più tardi direttore del Consejo nacional de Educación fino alla sua morte) a dedicare un'approfondita analisi alla minaccia costituita da queste moltitudini urbane e alluvionali che stanno occupando la scena e reclamano il suffragio universale.

Le considerazioni che egli dedica all'immigrazione hanno certamente tratti di darwinismo sociale ("en el mundo social... sucede lo que en el resto de la naturaleza, cuya armonía quiere que la fauna de una región encierre, además de los grandes cuadrúpedos, seres de talla o de fuerza menor"), ma include significativi elementi di un integrazionismo paternalista che considera gli stranieri come un contributo imprescindibile per la costruzione di una nazione moderna. Ripone piena fiducia nella capacità di integrazione attraverso la pedagogica opera delle istituzioni sulla psicologia dell'immigrante attraverso il lavoro. Questo in una visione che mira a disciplinare una magmatica realtà sociale. Al pari di altri positivisti come Agustín Alvarez (*La transformación de las razas en América*, 1898) e Carlos Octavio Bunge (*Nuestra América*, 1903) la nazionalizzazione di quell'*homo oeconomicus* che è l'immigrante è affidata, molto più che all'esercizio del suffragio, alla scuola, ai libri, alla stampa.

All'epoca del Centenario e dintorni, a determinarsi è una divaricazione che si condensa in due immagini contrapposte: quella convenzionale dell'immigrazione come agente di civiltà (il persistere della visione di Alberdi) e quella più recente che vede nell'immigrante un fattore di disgregazione dell'identità nazionale (nell'ambito di una revisione dei postulati liberali, razionalisti e progressisti). Ed è esemplare che in quest'ultima il giudizio sull'immigrazione sia parte di una più generale risposta a una realtà percepita come confusa, magmatica in cui gli stranieri sono ormai parte integrante di uno spazio sociale dilatatosi a tal punto da far scomparire, nella percezione di molti, quell'Argentina tradizionale che Sarmiento aveva bollato come espressione della barbarie e del caudillismo.

Nella reazione nazionalista che prende piede intorno agli anni 1910-20 miti culturali e letterari articolano una sequenza di immagini e di valori che segnano una brusca virata rispetto a quelli che avevano presieduto alla nascita dell'Argentina come nazione indipendente. Perché l'immigrazione è inevitabilmente associata alla modernizzazione e alla secolarizzazione dei comportamenti. Ma da agente del progresso lo straniero (il Wheelwright alberdiano) si trasforma in portatore di una nuova barbarie. O, per esser più precisi, di una omologazione nei costumi, nei comportamenti sociali e nella cultura che denunciano ibridazione e cosmopolitismo. In questo quadro il termine *criollo* si contrappone all'europeizzazione, al "gringo" e all'immi-

grante, e riacquisisce connotati positivi. L'immigrante è il simbolo di quel progresso che, una volta associato alla nozione di ordine, ora cessa invece di essere un valore univoco e autosufficiente. Ed è significativo che uno dei più qualificati esponenti di quella generazione di gentlemen-scrittori, Lucio Mansilla, dichiara nelle sue *Memorie* del 1904: "Quiero ayudar a que no perezca del todo la tradición nacional. Se transforma tanto nuestra tierra argentina, que tanto cambia su fisonomía moral y su figura física, como el aspecto de sus comarcas en todas direcciones. El gaucho simbólico se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta, en una palabra nos cambian la lengua, que se pudre...".

Perché il giudizio sull'immigrazione assuma i connotati di una vera e propria ripulsa degli effetti materiali e immateriali indotti dal processo di modernizzazione sociale e culturale bisogna però attendere Leopoldo Lugones e la sua confutazione (svolta nelle conferenze dal titolo *El payador* del 1916) della funzione dell'immigrazione non con la rivalutazione del filone ispano-cattolico né di quello indigeno, ma con quella del tradizionalismo *criollo* attraverso la figura del gaucho. Esponente di un militante nazionalismo culturale, Lugones propone l'inversione dei termini con cui fino ad allora si era contrassegnata la peculiarità del progresso argentino (supremazia dell'immigrante sui nativi e dell'agricoltore europeo sul gaucho).

I nazionalisti condannano l'élite liberale perché responsabile del fallimento del progetto di nazione per aver perseguito la rottura con il passato spagnolo e coloniale, consegnato il paese all'imperialismo britannico e favorito la dissoluzione dell'identità argentina con l'immigrazione (additati come responsabili erano quegli intellettuali che avevano proposto l'immigrazione come assoluta panacea per i mali del paese e come parte di un progetto di europeizzazione che ora era fortemente criticato). Ma è altresì vero che l'immagine dei padri fondatori dell'Argentina moderna (quella che era sorta anche grazie all'immigrazione che avevano auspicato Sarmiento e Alberdi) continua a detenere una posizione egemonica, anche perché serve a sostenere il mito dell'eccezionalità argentina nel contesto americano (il mito dell'Argentina bianca ed "europea").

Voglio concludere queste brevi considerazioni accennando al persistere del nodo dell'immigrazione europea nella riflessione sull'identità nazionale argentina, anche dopo la fine del flusso immigratorio di massa, citando il caso di uno scrittore come Eduardo Mallea, esponente del gruppo di intellettuali riuniti intorno alla rivista "Sur". Spazio privilegiato della sua opera, la metropoli Buenos Aires è da Mallea tratteggiata come un luogo contaminato da un imperante cosmopolitismo che ha irrimediabilmente spazzato via la memoria di un paese dallo stile patrizio e il prestigio di famiglie dal lignaggio coloniale. Non sono però gli immigranti, ma i loro figli (veri rappresentanti di una moltitudine anonima, materialista ed eterogenea) ad essersi impossessati delle strade della capitale. Sono i nuovi ricchi del ceto medio urbano uno dei due termini della contrapposizione che Mallea stabilisce tra "argentinos visibles y argentinos invisibles". Inutile aggiungere da che parte si collochi Mallea: la metafora sull'invisibilità che è propria della sua condizione e delle classi patrizie è, in termini simbolici, non meno aggressiva del repertorio discorsivo del nazionalismo militante. Nel disordine della metropoli chiasiosa, cosmopolita e bianca Mallea scrive il suo *Historia de una pasión argentina* (1937) e vive la propria condizione di invisibilità come un esiliato in casa propria. Anzi nella sua patria.

Resta da chiedersi cosa avrebbe detto Sarmiento di questa moltitudine di argentini, figli di genitori immigrati, che in una sola generazione hanno riscattato la condizione di invisibilità politica di abitanti dei loro padri con la recente acquisizione della cittadinanza politica.

*Emigrazione e terre di mezzo: gli italiani nella Repubblica Orientale***1. Introduzione**

Nelle diverse epoche storiche le migrazioni sono state la risposta a determinate esigenze di ordine climatico, etnico, bellico, sociale e religioso, ma secondo le teorie di Ravenstein (1879) il fattore economico è quello che prevalentemente induceva alla mobilità.

Nascono, attraverso una ricerca intimamente spaziale, zone inesplorate che trovano fondamento critico in tre nuove identità:

- la frontiera geografica delle migrazioni mondiali;
- la frontiera sociale di un continente dimenticato: l'America Meridionale;
- la frontiera culturale dei miti delle terre promesse, degli intermediari e delle suggestioni di massa.

Gli emigranti, favoriti dalla fortuna, sognavano di costruire quelle frontiere ideali che hanno sempre simboleggiato il mito della penetrazione nei continenti e bisognerà, attraverso una ricerca approfondita con naturale evidenza, sottolineare l'importanza di un approccio di tipo regionale.¹

La regione diventa il luogo culturale dei geografi intrecciandosi con un nuovo termine di paragone: la diversità culturale.

L'integrazione in società pluraliste, che avevano come presupposto un approccio multiculturale, ha sempre rappresentato la risposta alla questione etnica negli anni delle grandi ondate migratorie: l'analisi dei flussi, in un rapporto di interconnessione tra locale e globale, diventa studio del territorio e delle geocomunità.

Oggi ci troviamo di fronte ad una ricerca storiografica che opera in maniera transnazionale. È opinione comune il fatto che il paese natale e quell'ospitante facciano parte dello stesso campo sociale.

L'emigrazione non deve essere considerata semplicemente come strategia economica, ma anche come processo culturale che continua dopo l'insediamento.

Attraverso un'analisi intergenerazionale dell'esperienza del *viaggio*, risaltano le diverse reazioni e i diversi significati che questo assume per le generazioni.

Per gli emigrati diventa un pellegrinaggio di rinnovamento e salvezza e l'arrivo è un *rito di passaggio storico* e di trasformazione culturale.

Bisognerà continuare questi studi concentrandosi anche sullo sviluppo del rapporto fra gli emigrati italiani e la loro terra di origine attraverso i cambiamenti generazionali, seguire e segnalare i rapporti fra i luoghi e fra le persone dell'una o dell'altra nazione. Un'importante caratteristica dell'emigrazione è il distacco, inteso come partenza, che avviene dal paese verso il mondo esterno ed è un avvenimento pubblico che non interessa solo l'individuo che parte o la sua famiglia, ma coinvolge tutto il paese.

Questo legame tra l'individuo e il paese si ritrova poi nelle catene migratorie che nel paese di adozione si traduceva in comunità caratterizzate da associazioni che portavano il nome dei vari paesi di origine.

Si arriva a questa conclusione analizzando l'emigrazione come fenomeno non semplicemente economico, ma anche culturale. Com'è noto, l'emigrazione stagionale per esempio dal Friuli e dal Veneto ai vicini paesi europei ha una lunga storia: l'emigrante poteva

tornare al proprio paese ogni anno e alla fine ritornava a vivere in patria.

Il successo, nella mentalità friulana e veneta, consisteva nel tornare a sistemarsi nel paese natio. Anche quando, per diversi motivi, la gente emigrò in paesi molto distanti, come l'America da cui non era possibile tornare ogni anno, la premessa, l'intenzione di tornare, era rimasta la stessa.

L'emigrazione dall'Italia in Uruguay iniziò agli inizi del XIX secolo e quasi tutti gli emigrati erano di sesso maschile. A poco a poco i primi arrivati incominciarono a far venire, con atti di richiamo, parenti e compaesani, creando così una catena migratoria.²

Col passare del tempo, l'emigrazione divenne, più che una catena, un insieme di cerchi concentrici spazialmente connessi fra di loro.

L'emigrato della prima generazione scopre la perdita della patria e diviene eternamente condannato a cercarla. Il paese diventa santuario e il viaggio rappresenta un pellegrinaggio di rinnovamento spirituale per bere l'acqua delle fontane locali, riposarsi al sole di casa, di sentire suonare le campane della chiesa, respirare l'aria della campagna.

Mandel concepisce l'identità dell'emigrato e del non emigrato secondo il concetto di "centro" elaborato da Edward Shils:

*Il centro è geograficamente localizzato, ma trova importanza nel regno della percezione individuale. Questa centralità è articolata in termini di un centro geografico che diventa, in effetti, una metafora per un centro ideologico attorno al quale ruota l'identità del singolo individuo.*³

Nel viaggio, nel transito da un luogo all'altro che essi ritrovano il senso di *sentirsi a casa*. Un discorso accademico corrente propone la teoria che l'identità nella società contemporanea sia deterritorializzata e che questa sia la condizione della post-modernità.

L'incremento della mobilità e la globalizzazione delle pratiche e dei prodotti creano oggi un profondo senso di perdita delle radici territoriali e di erosione della distinzione culturale dei luoghi.

John Agnew sostiene che la cultura si radica geograficamente nell'esperienza del luogo ed è definita dal territorio e mediata dall'identità locale.

In contrasto con questo punto di vista, Hannerz afferma che le culture appartengono fondamentalmente alle relazioni sociali e alle reti di tali relazioni. Solo indirettamente esse appartengono al luogo. Meno le persone stanno in un posto, meno dipendenti sono le loro comunicazioni da rapporti diretti, faccia a faccia, e più tenue diventa il legame tra cultura e territorio.

Entrambi gli argomenti possono essere validi, ma solo se interpretiamo il territorio come un luogo dell'immaginario e solo se comprendiamo che i contatti diretti o virtuali non significano necessariamente una perdita di rapporto con il territorio, con l'idea del luogo.

L'identità geografica riesce a superare distanze molto grandi. Questi emigrati vivono perciò in quello che Appadurai chiama un mondo deterritorializzato, e la visita "trascende identità e limiti specifici legati al territorio". I figli che si legano al territorio, anche solo immaginandolo, assumono una posizione centrale nella vita dell'emigrante, e fanno sì che l'emigrante non si trasformi in un nomade senza radici.⁴

In contrasto con le idee del post-modernismo su un'identità senza radici, le mie ricerche dimostrano la continua importanza dei legami con il territorio e con la gente del luogo.

Mel riconoscere l'attaccamento al luogo è ugualmente importante prendere coscienza che ciascuna delle identità del visitatore, del pellegrino e dell'emigrato sono caratterizzate dal movimento e si basano sul movimento. Il termine *ethnoscape*, definito da Appadurai come "il paesaggio di persone che inventa il cambiamento del mondo nel quale noi viviamo", mi sembra

utile nell'analizzare il concetto di identità in movimento e di centri instabili.

L'emigrato è spesso in viaggio, ma questo viaggiare dipende più da un senso di appartenenza al luogo che dall'assenza di un territorio.

Questo migrare trasforma il luogo geografico in un luogo dell'immaginario, e trasforma il paese, come dice Mandel, in un centro mobile senza centro.

2. Uruguay

Nella regione del Rio de la Plata sin dal XIX secolo si parlava di necessità di accrescere la popolazione e di favorire l'immigrazione dalle cosiddette terre di mezzo, quelle dell'Europa occidentale, come condizioni primarie indispensabili per modernizzare quest'area e inserirla nel mondo civile.

Un viaggio per raggiungere l'America Latina che, afferma Jorge Luis Borges nel 1973, è solo un termine d'invenzione della società europea, adattato per comodità, per pigrizia, per necessità di generalizzare. L'aggettivo latina si afferma nella II metà dell'800 quando le repubbliche d'oltreoceano sentono l'esigenza di contrapporsi all'altra America, quella anglosassone.

L'emigrazione europea si iscrive nel quadro delle trasformazioni operate dalla rivoluzione industriale nel XIX secolo.

L'Uruguay nasce nel 1830 come stratagemma britannico: è il cuscinetto che mette fine alle lotte tra la Spagna e il Portogallo e poi tra l'Argentina e il Brasile per il possesso della sponda orientale dell'estuario del Rio de la Plata.

L'Uruguay di matrice italiana, con un'affollata capitale portuale, ma con un interno spopolato e dominato dal latifondo.

Poteva essere una provincia argentina o brasiliana, ma tra queste due negazioni nacque l'identità uruguayana.⁵

Tra il 1850 e il 1920 si possono indicare le date limiti dei grandi spostamenti di popolazione, promossi per le alterazioni delle strutture economiche nazionali e precipitate per varie circostanze.

Il punto più alto del capitalismo liberista, la creazione e l'ampliamento dei mercati del consumo, la crisi di produzione e gli scioperi nei centri manifatturieri urbani, la formazione di un quadro tecnico oltremare per gli imperi coloniali, la pressione demografica e la sovrappopolazione rurale nei paesi di preponderante economia

agricola, costituiscono fattori migratori generali che si congiungeranno con esigenze e desideri individuali: la conquista di posizioni economiche, l'ascesa sociale, le differenze ideologiche e gli impulsi d'avventura.

Il Rio de la Plata è stato durante questa epoca una delle tappe finali della cosiddetta *valanga* (alud) migratoria mediterranea.

Montevideo risultava comunemente una destinazione meno richiesta, ma a partire dalla fondazione (1723-24 Bruno Mauricio de Zabala governatore di Buenos Aires la fondò conferendo l'incarico ad un ingegnere italiano, tale Domenico Petrarca) le navi che dall'Europa si dirigevano prima verso i porti dell'Oceano Pacifico e poi non approdavano a Buenos Aires, per la maggior rapidità e comodità portuaria sbarcavano i passeggeri nella capitale orientale.

Il porto di Montevideo per la condizione generale di essere naturale, installato in una baia, risultava essere di miglior difesa rispetto a Buenos Aires, che come vero porto cominciò a funzionare con installazioni appropriate solo successivamente.

Inoltre, nella costa charrúa, lo sbarco era istantaneo mentre invece a Buenos Aires le navi

rimanevano a varie miglia dal porto e i passeggeri dovevano prima essere trasportati su piccole scialuppe e poi portati fino alla costa mediante carri con alte ruote. Con la caduta di Rosas, finita la Guerra Grande, furono aperti i fiumi alla libera navigazione ricevendo navi d'oltremare (Salto, Paysandù, Fray Bentos).⁶

Del resto la predominante struttura legata alla pastorizia tratteneva tutte le possibilità limitate dal latifondo e dall'allevamento estensivo, che contrastavano con un precario sfruttamento agricolo e uno sviluppo industriale quasi inesistente.

In totale tra il 1830 e il 1930 non meno di 52.000.000 di italiani hanno lasciato il nostro paese come risulta chiaramente da questa tabella:⁷

USA	33.600.000
CANADA	5.700.000
ARGENTINA	6.405.000
BRASILE	3.300.000
URUGUAY	600.000
CILE	80.000
PARAGUAY	30.000
AUSTRALIA	1.500.000
N. ZELANDA	500.000
SUDAFRICA	500.000

La città e la campagna uruguayana accoglieranno un tipo di immigrazione vicina a questa realtà socioeconomica: piccoli commercianti, agricoltori autentici e improvvisati, una maggioranza di braccianti, manovali e manodopera disoccupata,

eccedenza umana dei centri urbani e rurali europei, il cui impatto demografico si registrerà, con diseguale affluenza, fino alle prime tre decadi del XX secolo.

Per esempio in Oddone nella colonia italiana fino al 1910: *...de cerca de 100.000 almas, unos 40.000 viven en Montevideo, y los otros en ciudades de provincias, más que en la campanã... Los principales hoteles de la capital e interior son italianos; muchos pilotos y empleados del puerto; italianos casi únicamente los artistas-decoradores, pintores, escultores, maestros de música, músicos de las orquestas de teatro y bandas de la ciudad y departamento...*⁸

L'antica Banda Orientale, cosiddetta in epoca coloniale, nel sud del continente americano, era una prateria continua, dove viveva un gruppo umano culturalmente omogeneo, circondata da una geograficità fisica soave e temperata che modellò lo spirito di una comunità sempre rappresentata, rispettosa e tollerante, aperta alle idee e conservatrice dei propri valori.⁹

Il tema della storia del popolamento dell'Uruguay non è stata affrontato con particolare interesse se non in epoca recente. All'inizio della sua vita di stato indipendente, l'Uruguay è un tipico spazio demografico vuoto (74.000 abitanti nel 1829).

In generale la crescita naturale e gli apporti migratori modificano in pochi decenni questa realtà. I lineamenti che hanno caratterizzato l'Uruguay, in quanto meta d'immigrazione, si vanno configurando fondamentalmente in quattro punti d'interesse:

- Il ritmo di affluenza riflette l'incidenza di alcuni fattori basici come gli alti e i bassi congiunturali, l'instabilità politica e la debolezza materiale dello Stato come agenti di maggior gravitazione.

- Lo spostamento migratorio interfluviale o terrestre che risulta da questi fattori, combinati con quelli attrattivi dei paesi vicini, fa di Montevideo, a partire dal 1880, un porto di transito predominante fino a Buenos Aires o una tappa fissa nel cammino verso il Brasile.

- L'assenza di una politica migratoria comparabile a quella che promuove la classe dirigente degli anni '80. Prima di questa decade l'Uruguay non conosce neppure semplici piani ufficiali effettivi. La gestione e la promozione del movimento migratorio di fatto sono in mano ai privati, mancando un'azione sostenuta dallo Stato.

- Il maggior impatto dell'Immigrazione si registra tra il 1830 e il 1890, epoca nella quale la popolazione uruguayana cresce enormemente.

Il peso dell'immigrazione sulla popolazione tende a decadere sensibilmente dal 1900, quando la proporzione degli stranieri comincia a diminuire in relazione alla popolazione totale.

È importante ricordare come a partire dalla seconda metà del XIX secolo si producono nelle città cambi nelle manifestazioni culturali, specialmente in ambito religioso.

Il processo d'indipendenza subentrato in America è dovuto alle idee sorte dal liberalismo e per il positivismo al quale dobbiamo unire l'importante manifesto ideologico realizzato dalla massoneria. Tutto ciò si relaziona non solo con il processo d'indipendenza della prima metà del secolo, ma anche con il *processo di modernizzazione* della seconda parte dello stesso secolo (in particolare l'ultimo quarto del XIX secolo) che porta alla minore importanza dell'egemonia della chiesa cattolica, e cominciano in alcuni casi a realizzarsi nell'ambiente latinoamericano manifestazioni di anticlericalismo ed è il caso concreto dell'Uruguay e del predominio al potere del Partido Colorado.¹⁰

Comincia quindi una lotta per il potere con la chiesa, tra settori conservatori e i nuovi settori liberali appoggiati dalle nascenti classi medie e popolari.

In questo processo è importante indicare il nuovo ruolo educativo e i movimenti che tendono ad estendere un'educazione che fissi i «valori nazionali».¹¹

Dobbiamo inoltre menzionare a partire dalla seconda metà del secolo XIX, l'arrivo di una seconda ondata massiccia di europei nel continente americano (specialmente nel Rio de la Plata), con una maggioranza di spagnoli e italiani che portavano con loro un bagaglio di elementi culturali popolari e tradizionali, principalmente di origine campagnola. Così come i primi europei in America, questi immigranti conservano e coltivano i loro culti come mezzo per esprimere e mantenere i loro elementi d'identità in un contesto straniero.¹²

Un primo elemento da osservare sono le ragioni che prevalgono come causa dell'emigrazione dai paesi d'origine: i processi di rottura interna delle società tradizionali con lo sviluppo del capitalismo industriale.

Appare chiaro come il fattore primordiale sia che dalla metà del secolo XIX il sostenuto accrescimento della popolazione europea che viene a sommarsi ai disequilibri causati dalle prime tappe dello sviluppo industriale, facendo sorgere un disaccordo tra la domanda di braccia e gli eccedenti demografici.

Possiamo quindi trovare due linee guida fondamentali che includono queste tesi. In primo luogo un fenomeno di corta e media durata che prende in considerazione la tendenza dei paesi a strutturare politiche pubbliche libere per l'emigrazione e la relazione che stabiliscono tra capitalismo e emigrazione. La seconda, l'emigrazione come un movimento unilineare dove il senso è dato dalle cause dei paesi d'origine e dalle buone opportunità nei paesi di destinazione.

Il credo modernizzatore è agente del progresso e di civiltà, dove si oppone una società tradizionale barbara per la costruzione di una società civilizzata.

Gli elementi concreti di questo processo sono l'estensione dell'urbanismo, dove «popolare

è civilizzare» affermavano Sarmiento e Alberdi dall'Argentina, la costituzione di una classe media di agricoltori e la formazione di cittadini in un Stato moderno.

L'Uruguay si stava formando dal punto di vista socioculturale per le tre direttive che formarono l'America latina: una matrice iberica, una scarsa influenza indigena ormai quasi sterminata con un apporto della migrazione forzata negra che si circoscrive a Montevideo e ondate immigratorie del secolo XIX, fondamentalmente europee ma con apporti dal medioriente e nord Europa.

3. Primi dati statistici

Tra il 1880 e il 1916 l'Uruguay accolse i contingenti più importanti di europei, in particolare italiani e spagnoli. Infatti la Repubblica Orientale accolse 66.992 italiani che rappresentavano il 43,63% del totale dei 153.554 immigrati e 62.466 spagnoli cioè il 40,68%.

Il periodo di maggior *impatto immigratorio* fu il decennio 1880-90 nel quale si registra la più grande migrazione italiana verso l'Uruguay (circa il 60% del saldo totale) e furono la materia prima essenziale per la formazione della classe imprenditoriale uruguayana che rafforzò la borghesia nazionale.¹³

La presenza di stranieri in Uruguay si può vedere attraverso i dati riportati dal "*Censo de población*" del 1852.

Infatti alla metà del secolo XIX -con una popolazione totale di 131.969 abitanti- c'erano 67.538 uruguayani (51,17%) contro i 28.586 stranieri (21,56%) e un totale di 35.845 abitanti (27,27%) appaiono come non specificati.

Il successivo censimento del 1860 mostra l'aumento del numero di stranieri. Per una popolazione totale di 223.238 abitanti, con una crescita del 41% rispetto al 1852, abbiamo un totale di 147.557 uruguayani (66%), contro i 74.849 stranieri (30%), con uno scarso numero di non specificati (0,4%). Si può vedere come un numero importante di questi ancora fossero a Montevideo (36%), formando la maggior parte della popolazione (30%), con un aumento di stranieri all'interno del paese.

Nel censimento del 1900 la popolazione del paese sale a 915.647 abitanti, con una crescita del 76% rispetto al 1860, individuando 717.493 uruguayani (78,96%), contro i 198.154 stranieri (21,64%). A Montevideo continuava ad essere

alto il numero degli stranieri rispetto ai "criollos" (37,54%). Una popolazione con la tendenza alla concentrazione nella capitale-porto, Montevideo, tendenza che si acuisce con il tempo. Infatti nel 1900 un 29% della popolazione totale viveva lì, con un'alta percentuale di stranieri.

La centralità dell'Uruguay lo ha sempre reso un crocevia di transito verso i paesi che in epoca coloniale insieme costituivano il Vicereame del Río de la Plata: Argentina e Paraguay.

Quanto ai censimenti nazionali, ci si basa maggiormente su quello del 1860 (10.005 italiani, 5,1%) nonostante dubbi di qualità e comprensione e su quello del 1908 (62.357, 6%) che si può considerare il primo eseguito in base a criteri di rilevamento moderni, anche se l'urgenza nel far conoscere i risultati fece sì che larga parte delle informazioni non fosse messa a disposizione.¹⁴

L'Uruguay era un paese giovane: il 71% dei suoi abitanti ha meno di 30 anni e Montevideo ospita circa il 30% della popolazione totale.

Importante inoltre per il totale degli stranieri due censimenti del dipartimento di Montevideo uno nel 1884 (32.829, 20%) e l'altro nel 1889 (46.991, 22%).

Una fonte d'informazione decisiva sulle partenze sono i dati pubblicati nel "L'Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925"¹⁵ edito a Roma dal Commissariato generale

dell'emigrazione.

Infine ricordiamo il registro anagrafico redatto a Montevideo nel 1858-59 conservato nell'*Archivio general de la Nación* con informazioni sulle famiglie (casa per casa) residenti nella capitale platense in quell'epoca e le licenze di matrimonio esistenti nella curia di Montevideo.

L'Italia, durante il XIX secolo, sebbene ancora suddivisa in tanti stati, occupa il primo posto in termini di valore assoluto come fornitrice di emigranti europei non considerando le isole britanniche nel loro complesso e tenendo conto che, contrariamente all'Inghilterra e alla stessa Spagna e Portogallo, l'Italia non fu potenza coloniale.¹⁶

Il decennio 1860-1870 è un periodo di prosperità economica e saldi migratori attivi. Nasce la *Comisión de Inmigración* che si incarica di realizzare un'attiva propaganda in Europa tramite l'intervento dei rappresentanti consolari all'estero. Si trasforma la composizione dei gruppi di immigrati italiani, che aumentano con gli spagnoli rispetto ai francesi e che non sono più piccole correnti di agricoltori e braccianti che si insediavano come fittavoli nei dintorni di Montevideo ma anche disoccupati e derelitti, emarginati senza lavoro né mestiere che provengono per la maggior parte dai porti della penisola. Cominciava in coincidenza con questo flusso l'immigrazione dal meridione d'Italia che diverrà presto maggioritaria in Uruguay.

Dopo un calo della spinta migratoria nel decennio 1870-1880, con un saldo passivo nel 1873, la crisi economica e una politica favorevole all'immigrazione da parte dell'Argentina causano sistematici abbassamenti di arrivi nel porto di Montevideo.

Fra il 1885 e il 1889 si registra il saldo netto assoluto attivo più alto 27.593 (arrivi 41.455, partenze 13.862), dati presenti negli annuari statistici e nei registri della capitaneria di porto.

Negli anni che precedono la prima guerra mondiale si osserva un incremento di arrivi di passeggeri via fiume che sbarcano a Buenos Aires. Infine, con diversa temporalità, tra il 1910 e il 1930, il saldo netto rimane basso con un lieve recupero nel decennio 1920-1930.¹⁷

In conclusione ricorderò, come agli inizi dell'Ottocento, l'Uruguay ebbe una emigrazione di natura prevalentemente politica. Dall'Europa lasciarono il nostro paese liberali, patrioti e rivoluzionari che a Montevideo si riunivano in circoli o congreghe di spirito filo-massonico, per diffondere ad esempio il pensiero di Mazzini.

Il più famoso di questi esuli fu Giuseppe Garibaldi che fece dell'Uruguay la sua seconda patria, ricordandola sempre con amore e nostalgia nei suoi scritti e nelle conversazioni con gli amici.

L'Uruguay è stato da sempre uno dei paesi americani prediletti dagli Italiani.

Nel 1910 si calcolava che vi fossero 100.000 immigrati, la più alta percentuale del contributo etnico straniero al paese, di cui il 40% vivevano nella capitale.

La loro influenza è stata determinante, specialmente nel campo dell'edilizia, dell'agricoltura, della medicina e dell'arte. Di minore importanza è stata la loro influenza nella storia politica, se si eccettuano l'epoca garibaldina ed il movimento sindacalista di fine secolo che fu essenzialmente anarchico-socialista-romantico, quest'ultimo introdotto da quegli esuli che, avendo ripudiato il regime monarchico in Italia, sognavano la formazione di una società ideale.

Ma anche dall'Uruguay si è avuta un'emigrazione verso l'Italia, un'emigrazione a carattere passeggero composta da intellettuali e da artisti che preferirono questo paese per i loro studi di perfezionamento.

L'elenco sarebbe interminabile e perciò ci limiteremo a ricordare in particolare uno scrittore, legato e appassionato amante della Sicilia dove morì nel 1917 a Palermo: José Enrique Rodó.

Intellettuale vigoroso ebbe una decisiva influenza sulla formazione culturale della gioventù latinoamericana del Novecento attraverso i suoi scritti e le sue conferenze, eternando il concetto

del desiderio di un miglioramento individuale e collettivo attraverso il culto della bellezza e la ricerca della verità.

Così racconta il saggista uruguayano Gustavo Gallinal, uno dei più autorevoli critici dell'opera di Rodò, l'arrivo dello scrittore in Sicilia durante il suo viaggio in Italia:

"...La Sicilia sta alla Grecia come il portico alla "cella" nel tempio antico. Tuttavia credo che la Sicilia e l'Italia fossero vicine al cuore di Rodò più della stessa Grecia, perché la sua terra di sogno si trovava in questo punto di confluenza delle due grandi correnti spirituali cui la nostra civiltà deve la sua fertilità inesauribile: la classica e la cristiana."¹⁸

Note

¹ Franzina E., *Il concetto storico di regione emigratoria*, in Atti del Convegno "Areas, Regions, States: the Spatial Coordinates of Contemporary History (19th-20th Centuries)", Firenze 6-7 giugno, 1985.

² Reyneri E., *La catena migratoria. Il ruolo dell'emigrazione nel mercato del lavoro di arrivo e di esodo*, Bologna, 1979, Il Mulino.

³ Mandel R., *Shifting Centres and Emergent Identities: Turkey and Germany*, in *The Lives of Turkish Gastarbeiter* in D. Eichelman e J. Piscatori (eds.), *Muslim Travellers: Pilgrimage, Migration and the Religious Imagination*, Londra 1990.

⁴ Gupta A., Ferguson J., *Beyond Culture: space identity and the politics of difference*, *Cultural Anthropology*, VII, 1, 1992, pag. 19.

⁵ Carotenuto G., *L'Uruguay scompare nel silenzio*, in "LatinoAmerica" n°78/2002, pp.38-39.

⁶ Sarracone Alberto., *Los abuelos inmigrantes*, Buenos Aires 1999, Editorial Biblos Azul, pp.223-224.

⁷ Davie Maurice R., *World Immigration with Special Reference to the United States*, New York 1936, pp.13,417,426,437,449,456. Ferenczi I. *International Migrations*. Vol.I, New York 1929-Publ. of the National Bureau of Economic Research, n°14, pp.559-60,566-567,582. Pendle George. *Uruguay*, New York 1963, p.6.

⁸ Oddone Juan Antonio., *La formación de Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Buenos Aires 1966, Eudeba Editorial-Universitaria, pp.91-92.

⁹ La Repubblica Orientale dell'Uruguay fu denominata Banda Oriental, fino all'epoca della sua nascita quale stato indipendente, perché situata sulla sponda sinistra dell'estuario del Plata, in una zona temperata a sud-est dell'America Latina. Massa G., *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*, Roma 1978, Herder Editrice, p.114.

¹⁰ "La modernizzazione è l'insieme di quelle relazioni che permettono l'integrazione tramite la specializzazione con riferimento all'Europa moderna e in modo più specifico al sistema capitalistico di cui proprio l'Europa fu il cuore" (Oscar Mourat).

¹¹ Fondamentale il movimento di riforma educativa promosso, durante la dittatura di Latorre, grazie a José Pedro Varela che tendeva a costituire un'educazione primaria laica, gratuita e obbligatoria per tutto il paese e l'opera parallela di Sarmiento in Argentina.

¹² Coraza E., *La fiesta de San Cono: religiosidad popular y espacios de poder*. Tesi di Maestria, Universidad Internacional de Andalucía, pp.24-25, 1997.

¹³ Beretta Curi A., *Il contributo dell'emigrazione italiana allo sviluppo economico dell'Uruguay, 1875-1918*, in *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay Moderno di Fernando Devoto*, pp.172-173.

¹⁴ Rodríguez Villamil S., Sapriza G., *La inmigración europea en el Uruguay. Los italianos*. Montevideo 1982, Ediciones de la Banda Oriental, p.54.

¹⁵ L'Annuario riporta il seguente andamento della popolazione italiana in Uruguay: 24.136(1871), 40.003(1881), 100.000(1891), 80.000(1901), 62.357(1911), 190.000(1924).

¹⁶ Gould J.D., *Some Features of Italian Emigration and Emigration Statistics 1876-1914*, in "Journal of European Economic History", 9, 1980.

¹⁷ Camou M.M., Pellegrino A., *Dimensioni e caratteri demografici dell'immigrazione italiana in Uruguay, 1860-1920*, in *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay Moderno di Fernando Devoto*, p.51.

¹⁸ Cfr. Massa G., *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*, cit., pp.124-125.

Bibliografia

Agnew J., *Place and Politics in Post-war Italy: a cultural geography of local identity in the provinces of Lucca and Pistoia*, in A. Anderson e F. Gale (eds.), *Inventing Places: Studies in Cultural Geography*, Melbourne 1992, Longman Cheshire, p. 69.

Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra 1983, Verso Editions.

Appadurai A., *Global Ethnoscapes Notes and Queries for a Transnational Anthropology*, in R.G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology*, Santa Fe 1991, p.192.

Baldassar L., *The Road Home*, in S. Holt (ed.), *Wide Open Road Meanjin*, 3, 1999, pp. 42-59.

Beretta Curi A., *Il contributo dell'emigrazione italiana allo sviluppo economico dell'Uruguay, 1875-1918*, in *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay Moderno di Fernando Devoto*, Torino 1993, Fondazione Agnelli, pp. 172-173.

Bottomley G., *From Another Place: Migration and the Politics of Culture*, Cambridge University Press, 1992.

Camou M.M., Pellegrino A., *Dimensioni e caratteri demografici dell'immigrazione italiana in Uruguay, 1860-1920*, in *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay Moderno di Fernando Devoto*, Torino 1993, Fondazione Agnelli, p. 51.

Carotenuto G., *L'Uruguay scompare nel silenzio*, nella Rivista "LatinoAmerica e tutti i sud del mondo", Anno XXII, n°78/2002, pp. 38-39.

Cohen A., *The Symbolic Construction of Community*, Londra 1985, Tavistock.

Connor W., *Beyond Reason: The nature of the ethnonational bond*. *Ethnic and racial studies*, 16, 1993, pp. 373-89.

Coraza E., *La fiesta de San Cono: religiosidad popular y espacios de poder*. Tesi di Maestria, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 24-25, 1997.

Davie Maurice R., *World Immigration with Special Reference to the United States*, New York 1936, pp. 13, 417, 426, 437, 449, 456.

Ferenczi I., *International Migrations*, Vol.I, Publ. of the National Bureau of Economic Research, n°14, New York 1929, pp. 559-60, 566-567, 582.

Franzina E., *La Grande emigrazione. L'esodo dei Rurali dal Veneto durante il secolo XIX*, Venezia 1976, Marsilio.

Franzina E., *Il concetto storico di regione emigratoria*, in Atti del Convegno "Areas, Regions, States: the Spatial Coordinates of Contemporary History (19th-20th Centuries)", 6-7 giugno, Firenze 1985.

Gupta A., Ferguson J., *Beyond Culture: space identity and the politics of Difference*. "Cultural Anthropology", VII, 1, 1992, pp. 6-23.

Gould J.D., *Some Features of Italian Emigration and Emigration Statistics 1876-1914*, in "Journal of European Economic History", 9, 1980.

Hannerz U., *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York 1992, Columbia University Press, pag.39.

Mandel R., *Shifting Centres and Emergent Identities: Turkey and Germany*, in *The Lives of Turkish Gastarbeiter* in D. Eichelman e J. Piscatori (eds.), *Muslim Travellers: Pilgrimage, Migration and the Religious Imagination*, Londra 1990.

Massa G., *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*, Roma 1978, Herder Editrice, pp.114, 124-125.

Mourat O., *Gli italiani e l'acquisizione della proprietà nell'Uruguay moderno*, in *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay moderno* di Fernando Devoto, Torino 1993, Fondazione Agnelli, p.233.

Oddone Juan Antonio., *La formación de Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Buenos Aires 1966, Eudeba Editorial-Universitaria.

Pendle G., *Uruguay*, New York 1963, p.6.

Rodríguez Villamil S., Sapriza G., *La inmigración europea en el Uruguay. Los Italianos*. Montevideo 1982, Ediciones de la Banda Oriental, p.54.

Sarramone A., *Los abuelos inmigrantes*, Buenos Aires 1999, Editorial Biblos Azul.

Reyneri E., *La catena migratoria. Il ruolo dell'emigrazione nel mercato del lavoro di arrivo e di esodo*, Bologna, 1979, Il Mulino.

Susanna Regazzoni

Presenza italiana nel teatro rioplatense: del Juan Moreira

Antecedenti

L'organizzazione nazionale della Repubblica Argentina -come è noto- prende avvio nel 1852 con la sconfitta di Juan Manuel de Rosas nella battaglia di Caseros, e viene consolidata dalla Costituzione del 1853 di Alberdi, in cui si offrono importanti opportunità agli immigranti che, per "habitar el suelo argentino", arrivano numerosi stipando l'ultima classe delle navi.

Da qui comincia il fitto intreccio dell'elemento italiano con la cultura argentina, evidente a tutti i livelli fin dalla seconda metà del sec. XIX.

Ispirato a tale connubio il teatro rioplatense ha ideato importanti opere e si considera il testo drammatico di *Juan Moreira* come il fondatore di questa tradizione. Il dramma, tratto dall'omonimo romanzo scritto da Eduardo Gutiérrez, apparso tra il 1878 e il 1880, a puntate, nel giornale "La Patria Argentina", s'inserisce nel genere *gauchesco*. Sulla linea del *Martín Fierro*, l'autore -che come José Hernández svolge attività di giornalista- descrive l'ambiente rude della pampa, frontiera tra civiltà e barbarie. Il racconto è ispirato a un fatto di cronaca -continuo stimolo creativo di Eduardo Gutiérrez- che fece scalpore all'epoca e vede al centro dell'episodio un guappo che, spinto dalla propria emarginazione, nel 1870 si mette al servizio dei politicanti locali del partito nazionalista, impiegando la violenza come strumento di lavoro, viene ucciso dalle forze dell'ordine dopo innumerevoli scontri che sottolineano il suo valore e lo rendono famoso in tutta la regione.¹ Juan Moreira viene ucciso dalla polizia nel 1874, due anni dopo la pubblicazione del *Martín Fierro*, e l'interpretazione dell'uomo prima e del personaggio in seguito, rientra nell'area ideologica relativa alla *gauchesco* hernandiana. Grazie al romanzo di Gutiérrez -pubblicato nello stesso anno d'edizione di "La vuelta"-, inoltre, egli diviene l'incarnazione dell'eroe coraggioso, simbolo della protesta degli esclusi contro gli abusi della polizia corrotta. Presto questo personaggio diventa un mito, a tal punto che è difficile distinguere il personaggio storico dalla leggenda.

L'assassinio del bottegaio della zona, il genovese Sardetti, è il primo delitto di Juan Moreira, il quale, spinto all'ingiustizia subita, a causa della tracotanza del potere, uccide l'uomo le cui false confessioni sono la causa del suo carcere. Nel romanzo e nel dramma ricavati dalla sua vicenda, questo episodio si presenta come il motore del futuro dramma e della tragica morte del *gacho*. Le testimonianze raccolte sull'esistenza di Juan Moreira e circa le motivazioni di questa uccisione spiegano che: "Se desgració por culpa de ese pulpero Sardetti. Moreira le prestó como 400 pesos y cada vez que le pedía el pago Sardetti le hacía pegar una "cepiada" con la policía. A fuerza de tabaco y yerba tenía comprada la autoridad. Al fin el hombre se cansó" e lo uccise.²

Nel 1884 la compagnia circense nordamericana dei fratelli Carlo chiede allo stesso scrittore di adattare il romanzo per una rappresentazione nel suo circo. Gutiérrez crea una pantomima o un mimodramma con canti, chitarre, gauchos a cavallo, duelli al coltello e spatarie che si inaugura nella pista che faceva anche da scenario teatrale, del Politeama. Lo stesso Gutiérrez chiede che il protagonista non sia della famiglia Carlo, perché in quanto stranieri erano incapaci di rappresentare le abilità caratteristiche di un personaggio *gacho*. È per questo motivo che alla pantomima partecipa come attore principale José Podestá, della celebre famiglia circense dei Podestá, famiglia proveniente dall'Uruguay, ma d'origine genovese. Tale richiesta è molto

importante poiché dà una rilevanza speciale all'elemento nazionale dato che il personaggio doveva, appunto, rappresentare lo spirito autoctono del paese e inoltre, limitava l'importanza degli attori stranieri, che fino a quel momento erano stati i veri mattatori della scena.

Altro elemento da sottolineare è l'importanza della scelta di un attore in grado di incarnare lo spirito nazionale, che in questo caso appartiene a una famiglia di emigrati italiani, a sottolineare come la presenza italiana contribuisca alla formazione culturale del paese fin dal secolo XIX.

Per quanto riguarda la scena, come dichiara l'attore principale "todo se expresaba con mímica, acompañada de música apropiada, sólo el "gato con relaciones" y el "estilo" que cantaba Moreira en la fiesta campestre interrumpían el mutismo de los actores".³

Due anni dopo, José J. Podestá, attore divenuto famoso nel ruolo del pagliaccio "criollo Pepino 88", in seguito al suggerimento dello spettatore León Beaupuy convinto della necessità di dare voce ai teatranti (si chiedeva che gli attori "tomaran la palabra"), decide di trasformare la pantomima in un dramma con dialoghi ricavati dal testo originale di Gutiérrez e altri creati da lui stesso. La rappresentazione viene messa in scena il 10 aprile del 1886 a Chivilcoy (provincia di Buenos Aires), ottenendo un enorme successo, e iniziando una linea della *gauchesca* teatrale che continua in testi come *Alma gaucha* (1906) di Alberto Ghiraldo o *Don Quijano de la Pampa* (1907) di Carlos Mauricio Pacheco.⁴ Successivamente questa prima versione verrà di volta in volta trasformata a seconda delle occasioni e soprattutto a seconda del gusto del pubblico, modificando scene, eliminando o accentuando ruoli, cambiando sostanzialmente di segno l'opera iniziale che da drammatica diverrà comica. È chiaro che tutte queste modifiche rendono oggi difficile stabilire il testo originale. Secondo quanto riporta Osvaldo Pellettieri nella "Cronología de los principales estrenos" della storia del teatro argentino a Buenos Aires ci sono varie opere dal titolo *Juan Moreira* che vengono inaugurate in quegli anni, si trova un *Juan Moreira* di E. Gutiérrez, portato in scena dalla Compañía Hermanos Carlo y José Podestá, a Buenos Aires nel 1884; un altro *Juan Moreira* di E. Gutiérrez e José Podestá, rappresentato dalla Compañía Podestá a Chivilcoy nel 1886; e ancora un *Juan Moreira* di José Podestá e E. Gutiérrez, recitato dalla Compañía José Podestá - Alejandro A. Scotti (reestreno) a Buenos Aires nel 1889.

L'inizio della tradizione teatrale rioplatense popolare, basata sulla *gauchesca* è, comunque datato 1886 con il rinnovato *Juan Moreira* di Eduardo Gutiérrez e José J. Podestá. Rioplatense, perché, come si sa, la frontiera tra Buenos Aires e Montevideo non era ancora stata stabilita, lo farà Perón nel 1940 e anche perché i fratelli Podestá venivano dall'Uruguay. Il risultato è senza dubbio originale, sia pure sostenuto da un gusto rozzo che segue il modello iniziato con *Martín Fierro*. Secondo la critica i Podestá: "[...] carecían por completo de educación artística y, siendo así, mal podían interpretar correctamente, no digo personajes de frac y levita, sino que ni aun de clase mediana por mucha que fuera su intuición [...] nuestro medio teatral careció de un elenco propio capaz de servir con fidelidad a los autores nacionales y, por ello, resulta tan importante, observar desde el punto de vista del desarrollo histórico, la trayectoria seguida por los Podestá, conducidos por José J. Podestá, alma tutelar del núcleo primitivo".⁵

Anche se Luis Ordaz, ed altri studiosi come lui, fanno risalire l'inizio del teatro popolare rioplatense ad opere precedenti,⁶ è fuor di dubbio il valore propulsore di *Juan Moreira* per quanto riguarda il teatro che, dalla pista circense, passa al palcoscenico, e la trasformazione della pantomima al vero e proprio dramma parlato. In un testo ormai classico, lo storico del teatro Vicente Rossi afferma: "Sin autor, sin actores, sin la palabra de la prensa que prepara los ánimos y abre la puerta a la curiosidad pública, lejos de los grandes centros urbanos que levantan los éxitos decisivos; confundida con la monotonía diaria de un espectáculo que le es ajeno (el

circo); sin creer en su propio valor, así nació *Juan Moreira* y así se colocó el primer bloque para la base del teatro nacional rioplatense. El pueblo impone sus costumbres y su carácter para que se le hagan leyes, para que se haga idioma y todo eso, más sus tipos y tradiciones para que se haga teatro".⁷ A tutt'oggi, sia in ambito argentino che in quello uruguayano, tale affermazione viene più volte ripresa, per esempio da Osvaldo Pellettieri che scrive: "El microsistema de la gauchesca teatral empieza con *Juan Moreira* (1884-1886) y prosigue con su ciclo, hasta 1896. Persiste como sistema popular remanente durante los primeros años del siglo veinte. Es la primera fase del subsistema de la emnicipación".⁸

I fattori che determinano il successo sono vari e diversi; il primo è dato da un pubblico popolare e vasto già pronto a ricevere un testo drammatico di genere gauchesco; poi è da considerare che la famiglia Podestá proveniente dall'Uruguay era conosciuta e famosa in tutta l'area rioplatense ed era in grado di rappresentare un'opera gauchasca per la dimestichezza che aveva con l'ambiente rurale infatti "El sistema teatral argentino se construye en la gauchesca y en la labor de los Podestá";⁹ infine l'originaria struttura circense del dramma facilitava una distribuzione e diffusione dell'opera che incontrava senza difficoltà il gusto del pubblico.

Juan Moreira era senza dubbio una creazione individuale, sostenuta, tuttavia, dalla norma collettiva che vedeva una figura di gauchero romantica, seguace dell'apologia della opposizione a qualsiasi forma di organizzazione da parte dell'autorità.

Juan Moreira (1886) dramma gauchero

Juan Moreira riprende il modello letterario del gauchero raccontato nel *Martín Fierro*, quello cioè del gauchero vittima dell'ingiustizia. Significativo è l'atteggiamento di un altro personaggio del dramma, cioè il gringo Sardetti, il così detto opponente -importante in questa breve presentazione perché di evidente origine italiana-, che, davanti al giudice, nega di aver contratto un debito nei confronti del gauchero ("Señor, eso es falso, yo no le debo ni un solo peso"),¹⁰ Don Francisco -il giudice che insidia Vicenta, la moglie del protagonista Juan Moreira- accoglie le proteste d'innocenza dello straniero e imprigiona Moreira per falsità e mancanza di rispetto all'autorità ("A ver préndanlon y métanlo al cepo por desacato a la autoridad", p. 103). Sardetti è il padrone della pulperia del paese, cioè della bottega di campagna della zona dove si trova di tutto e dove i gauchos vanno a giocare e a bere. A livello di struttura scenica, l'azione si evolve sotto la spinta del motore economico. Uscito di prigionia, Moreira chiede spiegazioni a Sardetti, il quale dichiara: "E verdá, amigo Moreira, yo he negado la deuda porque nun tenía plata y si lo confesaba me iban a vender el negocio, má yo sé que le debo e algún día le he de pagar" (p. 105). Sono solo parole e quando Moreira rivendica ulteriormente la restituzione del prestito, egli non ha alcuna intenzione di saldare il debito, provocando l'ira del gauchero che lo uccide. Queste poche battute iniziali del primo atto, sono essenziali, tuttavia, allo svolgimento di tutto il dramma, che continua con l'uccisione di Don Francisco da parte di Moreira, che, alla fine, in fuga, dopo una coraggiosa difesa, soccombe a sua volta.

È da evidenziare l'importanza del pubblico per la ricezione favorevole dell'opera. Si tratta di un pubblico popolare frequentatore dei circhi, con un gusto semplice, attratto dalla caratterizzazione di tipologie di personaggi, connotati da una distinzione manichea di valori: buoni e cattivi. Fra i cattivi figura l'immigrante italiano. Il pubblico, s'immedesima con la vittima, cioè con il gauchero, sensibile alla prepotenza dell'autorità del commissario, alleato con il commerciante gringo, che risulta essere la causa prima del destino del protagonista. Fra i vari aneddoti relativi alle prime rappresentazioni del dramma, si racconta di vari spettatori che invadono il palcoscenico completamente coinvolti dalla verosimiglianza della storia.¹¹

Nel palcoscenico si polarizzano, pertanto, due figure: il gaucho portatore di valori tradizionali e il gringo, lo straniero, figura in cui si identifica l'uomo nuovo, minaccioso perché al di fuori del modello conosciuto. Con la comparsa dell'altro si crea lo spazio dello scontro e lentamente esso viene spostato dall'ambito rurale a quello urbano, idealizzando la campagna in opposizione alla città identificata con il demoniaco.¹²

Come sempre lo straniero, estraneo al territorio, costringe l'autoctono a mettere in discussione e a relativizzare il proprio sistema di valori, considerato unico e indiscutibile.

Il gaucho e l'immigrante: due archetipi ideologici

Se in un primo momento l'identità nazionale in campo letterario si costruisce attraverso i grandi testi del così detto romanticismo argentino, quali *Amalia*, *El matadero* e *Facundo*, in un secondo tempo, essa si sviluppa in campo teatrale, grazie ad opere come il *Juan Moreira*, accolte sulla scia del successo del *Martín Fierro* (1872-1876). Il pubblico nel 1880, infatti, in gran parte analfabeta, si dimostra particolarmente disponibile e adatto alla ricezione di quello che sarà il futuro dramma.

Primo di una lunga serie, il testo in questione, mette in scena un conflitto sociale extra estetico dato -da un lato- dal problema dell'inserimento dell'immigrante italiano e -dall'altro- dall'esigenza di riflettere l'immagine positiva della nazione attraverso il personaggio del gaucho, portatore di sani valori, di segno contrario a quelli consegnati dal *Facundo* di Sarmiento.

L'élite creola si sente minacciata dall'arrivo massiccio di immigranti e in un primo momento si oppone al loro inserimento, contribuendo alla creazione di uno scontro tra ciò che si considera l'elemento tradizionale e quello nuovo. Appare così la figura del "nuovo barbaro", lo straniero, la cui presenza rafforza la paura del fantasma della disgregazione di una società che perde i suoi referenti tradizionali. Relativa a questa idea è l'immagine dell'immigrante portatore di malattie e di degrado che si trova nella tradizione del romanzo naturalista latinoamericano di fine '800-primi del '900. In contrapposizione a questo pericolo si rafforza l'idea di una identità autoctona che vede nel gaucho la figura simbolo, sinonimo di nazionalità, contrapposta a "gringo", perciò il gaucho viene ad essere ciò che è autenticamente argentino in opposizione al gringo "nuovo barbaro".

Il successo, dapprima della pantomima e poi del dramma, di *Juan Moreira* è dovuto anche al fatto che risponde ai valori nazionali che si stabiliscono in risposta all'arrivo dei numerosi immigranti. *Juan Moreira*, perciò, da testo popolare diventa uno spettacolo di grande successo grazie ai valori che è in grado di trasmettere.¹³

Funzionale allo sviluppo della trama è mettere a confronto l'eroe e il personaggio negativo, individuato, in questo caso specifico, nell'immigrante italiano. L'idealizzazione della figura del gaucho, infatti, necessita dell'"altro" per innalzarsi. È da rilevare, inoltre, che l'immagine dell'immigrante italiano non è solo il riflesso delle circostanze storiche che la originano, ma è anche la rielaborazione del genere teatrale, attraverso la relazione dialettica fra il motivo reale e il testo, cioè le trasformazioni del genere teatrale e quelle sociali.¹⁴ A questo proposito Osvaldo Pelletieri scrive: "Consideramos el doble carácter del texto teatral, visto como hecho social y como signo autónomo, de modo que los textos que hemos analizado aparecerán como un patente catalizador en el proceso de transformación de valores que sufría el país".¹⁵ Pertanto è interessante e utile collegare la nozione di segno con il fenomeno sociale, compresi il conseguente sviluppo e la sua problematizzazione. A questo proposito David Viñas nel prologo al testo in questione scrive: "Si lo poético señala obviamente un nivel distinto del nivel social, lo específico de la dramaturgia no se agota en el nivel escénico. Lo poético que, por

desnaturalización de lo real, se define y automiza en su mejor inflexión productiva, no cesa de establecer una dialéctica constante con el nivel ideológico".¹⁶

Nello specifico, il testo *Juan Moreira*, associa l'immigrante con l'immagine negativa del paese, scenicamente utile, come già evidenziato, per innalzare di contrasto la figura del gaucho Juan Moreira, simbolo di valori vernacoli, relazionati al modello economico concreto; ossia all'allevamento di bestiame. L'opera, inoltre, offre un'immagine idealizzata e facilmente riconoscibile di nazione basata sul valore e sull'orgoglio. Il senso della nazionalità si costruisce, dunque, contro lo straniero, mediante il racconto della sua vigliaccheria, della sua disonestà, della sua cattiveria e, in seguito, mediante l'uso di una lingua castigliana deformata e storpiata. Nelle numerose modifiche successive che il testo subisce, il motivo dell'immigrante italiano cambia di segno, perde di drammaticità e si trasforma in motivo caricaturesco, con l'inserimento del personaggio di nome Cocoliche -allora nome proprio, oggi sostantivo che significa "Castellano macarrónico hablado por los italianos incultos"¹⁷ - non strettamente funzionale allo sviluppo della trama, ma utile all'arricchimento dell'intreccio in quanto fonte di comicità e ben accolto dal pubblico. Nella prima edizione dell'opera, infatti Sardetti, il personaggio italiano, non parla cocoliche, mentre lo farà già dalla seconda edizione, accentuando questa caratteristica nelle successive versioni.

Se viene superata l'immagine negativa dell'immigrante italiano, è evidente che egli non rappresenta più qualcosa di minaccioso, non è più causa della perdita del modo di vita tradizionale e dello spostamento economico del gaucho dal suddetto modello economico rurale.¹⁸ Ora l'immigrante diviene parte sempre più integrante del tessuto sociale, in quanto individuato nei tratti e nei comportamenti.

Già nel 1891, lo scrittore Abdón Aróztegui scrive Julián Giménez che presenta un personaggio italiano, Don Nicolás, il prete, ormai completamente inserito nel contesto sociale, il cattivo di turno, questa volta, sarà il brasiliano.

L'immigrante italiano, come succederà in seguito ad altri immigranti provenienti da paesi diversi, contribuisce alla costruzione di quella identità eterogenea così caratteristica degli argentini.

Per quanto riguarda l'italiano, egli è diventato parte integrante della nazione argentina. Il processo ormai si è completato il soggetto estraniante, "altro", è ormai diventato completamente familiare, il pregiudizio nei riguardi del gringo è stato superato, tanto che Borges nel 1949, nell'epilogo all'*Aleph* a proposito dell'argomento del racconto "La espera", tratto da un episodio di cronaca nera, per spiegare l'inserimento di un personaggio facile da capire da parte del lettore, scrive: "El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad".¹⁹

Note

¹ Cfr. M.E.L., *Juan Moreira. Realidad y mito*, Buenos Aires, s.e., 1956.

² Ibid., p. 29.

³ Luis Ordaz, *Breve Historia del teatro argentino, II La Formación nacional*, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1962, p. 16.

⁴ La saga dei Juan Moreira arriva fino alla metà del secolo successivo come prova il romanzo di Roberto J. Payró, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, Buenos Aires, Losada, 1939, con numerose edizioni nel '44, '49, '57, '67.

⁵ Luis Ordaz, *Breve Historia del teatro argentino. II La formación nacional*, op. cit., pp. 11-12.

⁶ Ibid., p. 10-14.

L'estro e l'azzardo: italiani del primo cinema in Argentina

Buenos Aires, che ancora nel 1854, subito dopo la sconfitta politica dell'autoritario Juan Manuel de Rosas, conta appena 90.000 abitanti, ne vanta già 670.000 nel 1895, superando abbondantemente il milione col secolo nuovo (saranno già due sul finire degli anni Venti). Negli anni della grande ondata migratoria vede così sancito il suo ruolo guida, che è quello di capitale federale della nazione argentina e di prima autentica metropoli dell'intero subcontinente latinoamericano. Il clima di frenetico sviluppo e di incessante novità è talmente propizio da determinare l'arrivo pressoché simultaneo anche del cinema, che nella versione Lumière fa ufficialmente la sua comparsa al Teatro Odeón di Buenos Aires il 18 luglio 1896, pochi mesi dopo la celebre serata del 18 dicembre 1895 al Salon Indien del parigino Boulevard des Capucines. Da notare, oltretutto, che in un'altra versione, quella del *kinetoscopio* dello statunitense T.A. Edison, il nuovo portento delle immagini in movimento era già passato per Buenos Aires un paio d'anni prima, sia pure senza impressionare troppo.¹ Curioso destino, comunque, quello del cinema argentino, sicuramente di punta e produttivamente continuativo nel contesto dell'America Latina, sino ai giorni nostri, ma eternamente secondo nella gerarchia continentale, sovrastato per importanza e capacità di penetrazione dalla produzione messicana nella prima metà del Novecento, da quella brasiliana nella seconda. Come osserva lo storico Paulo Antonio Paranaguá,

(...) ogni gerarchia e classificazione comporta inconvenienti, soprattutto se si tratta di ridurre la classifica al solo primo posto. In entrambi i casi, l'ingiustizia maggiore risiede nella non considerazione dell'Argentina, sia nella fase di industrializzazione sia nella tappa di rinnovamento.²

Così come in molte parti del mondo, i primi passi del cinema in Argentina sono in buona misura a senso unico, caratterizzati dall'importazione. Ed è esattamente in virtù dei tanti legami che ancora uniscono molti dei nuovi arrivati (un terzo, si calcola, della popolazione *porteña*) ai Paesi europei d'origine che tali importazioni procedono spedite. A rifornire di cineprese e proiettori rudimentali sempre nuovi il suo negozio fotografico, sito in Bolívar 375, è ad esempio il belga Enrique Lepage, mentre un altro pioniere, l'italiano benestante Eugenio A. Cardini, approfitta di un viaggio in Europa per procurarsi una cinepresa Lumière con cui girare nel 1901 le prime "scene di strada". Due impiegati alle dipendenze di Lepage, il francese Eugenio Py e l'austriaco Max Glücksmann, provvedono a compulsare i listini delle prime distribuzioni cinematografiche europee, ordinando le pellicole da avviare alla programmazione. Con una cinepresa Elgé è lo stesso Py a girare in Plaza de Mayo, nel 1897, il primo cortometraggio autoctono, *La bandera argentina* (La bandiera argentina), seguitando poi con assiduità nel campo del documentario, sorta di Comerio argentino, mentre dell'ebreo viennese Glücksmann sarà ben presto l'intuizione di dare un mercato – se possibile, persino transnazionale – alla nuova invenzione, distinguendo ruoli e funzioni nei segmenti della produzione, della distribuzione e dell'esercizio. Non bastasse, siccome la musica gioca un ruolo di primissimo piano nella vita quotidiana della nuova composita comunità (da un lato il melodramma e la tradizione melodica italiana quando non il *sainete*, la *zarzuela*, il *chico criollo*, dall'altro il nascente repertorio autoctono di tanghi e milonghe, esso stesso impasto di varie ascendenze e lingua

⁷ Vicente Rossi, *Teatro nacional rioplatense*, Córdoba, Imprenta Argentina, 1916, p. 128.

⁸ Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna UBA, 2002, p. 19. Un'altra affermazione importante al riguardo è la seguente: "Queremos comenzar deteniéndonos en el fenómeno Juan Moreira, a quien la mayoría de los críticos y ensayistas que han estudiado la historia de la escena de Argentina y Uruguay atribuyen, de la misma manera que Vicente Rossi, la función de piedra fundamental de nuestro teatro" in Juan Carlos Legido, *El teatro Uruguayo. De Juan Moreira a los independientes 1886-1967*, Montevideo, Ediciones Taurus, 1968, p. 9.

⁹ O. Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, cit., p. 143.

¹⁰ Eduardo Gutiérrez –José Podestá, *Juan Moreira* (drama en dos actos), in Eduardo Gutiérrez (et alii), *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 102. Le successive citazioni appartengono a questa edizione e hanno il numero di pagina indicato fra parentesi.

¹¹ Cfr. M.E.L., *Juan Moreira. Realidad y mito*, cit. Anche Pellettieri sottolinea questo aspetto e scrive: "Son conocidas las anécdotas que ilustran el entrecruzamiento entre realidad y ficción en algunos de los representantes del Moreira, como la irrupción de algún integrante del público en el picadero con el fin de salvar al protagonista de la partida, llevando a las últimas consecuencias la afirmación de Eco cuando sostiene que el signo teatral finge no serlo porque su materia prima es el hombre y sus acciones. El pueblo vio mimetizado a Podestá con su personaje". In O. Pellettieri, "Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896)", in O. Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, cit., p. 100.

¹² Cfr. David Viñas, "Prólogo", in Eduardo Gutiérrez (et alii), *Teatro rioplatense (1886-1930)*, cit., p. XII.

¹³ Laura Cilento-Martín Rodríguez, "Configuración del campo teatral (1884-1930)", in O. Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, cit..

¹⁴ Osvaldo Pellettieri, "Introducción", in O. Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, cit., p. 12.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ David Viñas, "Prólogo", in Eduardo Gutiérrez (et alii), *Teatro rioplatense (1886-1930)*, cit..

¹⁷ Marcos A. Morínigo, *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. 133.

¹⁸ In seguito si ha una politicizzazione da parte delle autorità argentine della problematica relativa all'immigrante italiano attraverso l'adozione di strumenti repressivi quali "La ley de Residencia" del 1902, la "Ley de Defensa Civil" del 1910, tutte forme di controllo degli stranieri. Cfr. Alperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

¹⁹ J.L. Borges, *Prosa completa*, Buenos Aires, Brughera, s.f., p. 127.

franca degli *emigrantes*), è certo significativo che già nei primi anni del nuovo secolo prendano avvio forme sperimentali di sonorizzazione fonografica o cronofotografica, mediante l'abbinamento sincronizzato di dischi e pellicole. Mai davvero soltanto in bianco e nero, perché in realtà spesso policromo grazie ai vari procedimenti di viraggio, imbibizione o di colorazione a mano delle pellicole, il cinema dei primordi neppure poté mai dirsi completamente muto, meno che meno in Argentina, dove l'opportunità di sfruttare anche cinematograficamente la lucrosa popolarità di musicisti e cantanti (fra i quali, l'italiano Alfredo Gobbi) viene immediatamente colta e assecondata, ben oltre la tradizione assai diffusa dell'accompagnamento musicale dal vivo, che oltre a rimanere un importante fattore culturale "prefigura la rivalsa del periodo sonoro, che cercherà le proprie radici proprio nella musica".³

Mario Gallo e il film storico

Sin dai primi nomi compresi in questo rapido inventario dei primordi cinematografici argentini appare chiaro come la nuova invenzione sia un genere di spettacolo che molto deve alle ondate migratorie di fine Ottocento. A praticare la nuova arte, improvvisandosi produttori e registi, sono personaggi come il pugliese di Barletta Mario Gallo, italiano *pintoresco* - capita di leggere nelle biografie - che, giunto a Buenos Aires nel 1905, campò di lavoretti nel mondo dello spettacolo (direttore del coro in operette, pianista di caffè-concerto) prima di scoprirsi inaspettate doti cinematografiche, sia come produttore che come regista. Il novello cineasta, che a scanso di equivoci sceglierà proprio un gallo quale emblema del proprio marchio di produzione, scopre l'arte dei Lumière grazie ad un altro italiano, Atilio Lipizzi, ex elettricista e collaboratore del connazionale Leopoldo Fregoli per taluni suoi spettacoli di *fregoligrafo*, altra variante del cinema, firmando nel 1909 *El fusilamiento de Dorrego* (La fucilazione di Dorrego), ovvero - secondo le fonti storiche più accreditate - il primo film a soggetto argentino. Quanto alla natura dei soggetti (suo è anche, nell'anno del centenario, *La revolución de Mayo*, sulla sollevazione indipendentista di giusto un secolo prima, 1810), vale la curiosità di una costante - quella dell'ambientazione storica - che se da un lato richiama il genere maggiormente in voga presso il cosiddetto *film d'art* europeo, dall'altro segnala l'adesione del regista ad un'identità nazionale, l'argentina, avvertita in tutta la sua urgenza. Chi si attendesse dai pionieri del cinema argentino un insistente richiamo alle tradizioni culturali d'origine, e dunque alle vicende storiche dei paesi di provenienza, se non altro per nostalgia, resterebbe ampiamente deluso, trovando piuttosto nei loro film ampie tracce di una ricostruzione storica tutta locale. Così, in seguito, anche il primo lungometraggio a soggetto, *Amalia* (1914), dal romanzo omonimo dello scrittore romantico José Mármol, prodotto dal già citato Max Glücksmann, e poi *Federación o muerte!* (Federazione o morte!, 1917), per la regia del citato Lipizzi. Né il fenomeno può dirsi solo argentino, investendo le altre principali produzioni coeve dell'area latinoamericana.

Una corrente patriottica anima le prime messe in scena più elaborate, spesso opera di immigranti desiderosi di integrarsi nella nuova società e disposti ad assimilare i valori della storia ufficiale: in Messico, il francese Carlos Mongrand; in Argentina gli italiani Mario Gallo e Atilio Lipizzi, oltre a Eugenio Py; in Brasile, l'italiano Vittorio Capellaro; in Bolivia, l'italiano Pedro Sambarino.

Tornando al buon Mario Gallo, che per girare *La batalla de Maipú* (La battaglia di Maipú)

può contare nel 1913 sulla collaborazione di un intero reggimento di granatieri argentini, giusto per sottolineare l'importanza riconosciuta all'epopea filmica dalle stesse autorità militari, va pur detto che messo in seguito da parte il genere storico sarà il primo a trattare in forma sistematica il film d'opera, licenziando nel 1919 il trittico costituito da *Cavalleria rusticana*, *Tosca* e *I pagliacci*, tutti opportunamente musicati dal vivo con i cantanti posti dietro lo schermo, in maniera tale da simulare ancor meglio il carattere wagnerianamente "invisibile" del suo teatro d'opera filmato. La sua buona stella non continuò a brillare per molto, consumandosi poi in produzioni sontuose ma di scarso successo. Oltre che fidelizzare alla nuova arte i soggetti più disparati (persino l'attore siciliano Giovanni Grasso, assai scettico nei confronti del cinema al suo arrivo a Buenos Aires; poi, dopo aver conosciuto Gallo e una volta di ritorno in Italia, valente neofita e interprete magistrale di *Sperduti nel buio*, 1914, sotto la direzione di Nino Martoglio), gli rimane il merito di aver svezato il cinema argentino, insegnandogli a crescere nel campo della narrazione. Passione, la sua, nata forse casualmente ma tutt'altro che effimera se, come annota Couselo, "continuò ad essere fedele al cinema e morì povero".⁵

Federico Valle: i notiziari e il primo film d'animazione

Altra figura chiave del primo cinema argentino è certamente Federico Valle, astigiano di nascita e inventore del notiziario che porta il suo nome, *Film Revista Valle*, settimanalmente sugli schermi argentini dal 1916 al 1931, vulcanico produttore sia di fiction che di documentari. Sua, oltretutto, è l'idea di mettere in movimento le vignette politiche di un quotidiano della capitale per le proprie *actualidades*, affidandone il lavoro di animazione allo stesso vignettista, il ventenne Quirino Cristiani, altro italiano, che traendo spunto dalle tecniche dedotte dalla visione di un lavoro di Emil Cohl, realizza *La intervención a la provincia de Buenos Aires*, appena un minuto di pellicola, ben sufficiente tuttavia a dimostrare la bontà del procedimento presso il grande pubblico. Di lì a poco, sempre in animazione, con cinquantottomila disegni impressi in un'ora abbondante di pellicola, nascerà *El Apóstol* (L'apostolo, 1917), oggi unanimemente ricordato come primo lungometraggio d'animazione al mondo, prodotto da Federico Valle e diretto dal citato Cristiani, con la collaborazione dello scenografo Andrés Ducaud e del disegnatore Diógenes "El Mono" Taborda. Confermandone la primogenitura assoluta, lo storico del cinema d'animazione Giannalberto Bendazzi ci dà ulteriori ragguagli:

Le prime immagini di *El Apóstol* cominciarono a scorrere sullo schermo del cinema Select-Suipacha il 9 novembre 1917. Il film durava poco più di un'ora, ed era il primo lungometraggio d'animazione mai realizzato. La trama era abbastanza lineare, anche se varie digressioni la complicavano. Il neo-eletto presidente Hipólito Yrigoyen, arrovelato per la decadenza morale degli argentini, sognava di salire all'Olimpo abbigliato come un apostolo (l'apostolo della redenzione nazionale). Dopo vari dibattiti con i celesti sulla situazione politica, otteneva i fulmini di Giove, con i quali ardeva Buenos Aires in un fuoco purificatore. Yrigoyen costruiva così la città perfetta sulle ceneri di quella corrotta, salvo poi ridestarsi e tornare alla realtà. Il film, benché mal distribuito, ebbe un franco successo di pubblico, e i giornali bonaerensi lo indicarono a esempio dei grandi progressi della cinematografia nazionale.⁶

Vulcanico ed inesauribile, Valle sembrava in quel periodo non volersi mai fermare: nello stesso anno de *El Apóstol*, il 1917, produce *Flor de durazno*, che segna l'esordio attoriale di un

giovannissimo destinato alla massima celebrità mondiale, Carlos Gardel, finanzia altri lungometraggi (d'animazione e dal vivo), passa egli stesso alla regia, giungendo infine a lambire le nuove frontiere del cinema nel 1930 con il parzialmente sonoro *La canción del gaucho*, per la regia del *negro* (così chiamato perché mulatto) José Agustín Ferreyra, forse il massimo interprete dell'argentinità sugli schermi del muto.

La nazionalizzazione del melodramma

Decade di imprese eccezionali, dovute alla fantasia ed anche al rischioso proporsi dei nuovi venuti, come appunto l'invenzione dal nulla (o quasi) del lungometraggio d'animazione, gli anni Dieci del cinema argentino – fortemente influenzati dalla coeva produzione italiana, di casa nelle sale che cominciano a popolare le vie della capitale fra Lavalle e Corrientes – segnalano continue evoluzioni, dietro alle quali non manca mai una qualche presenza italiana. Difficile, per non dire impossibile, non imbattersi in cognomi italiani nei titoli di testa o di coda dei film, anche se talvolta imbrogliati dalla moda di assumere nomi d'arte *all'italiana* per beneficiare della grande popolarità di cui godeva appunto il nostro cinema, prima che a conquistare le platee delle metropoli sudamericane arrivassero i nordamericani nei "ruggenti" anni Venti. L'entusiasmo per il trionfo anche commerciale di un film come *Noblezza gaucha* (Nobiltà gaucha, 1915), costato 20.000 pesos e capace di incassi milionari al botteghino, con una certificazione di qualità tanto sul versante tematico (in sostanza l'opposizione città-campagna, a tutto favore di quest'ultima) quanto su quello della costruzione linguistica ("...mostrava progressi nel linguaggio filmico, una lunga introduzione sulle fatiche contadine e, progredendo nella trama, la rappresentazione della vita di strada a Buenos Aires. La cura formale non imitava il cinema straniero"),⁷ lascia intravedere prospettive di vera e propria industrializzazione per il settore, suggerendo interventi strutturali adeguati: ad esempio, la creazione di luoghi e spazi deputati per la lavorazione dei film. Ad avventurarsi per primi nell'allestimento di un *teatro de pose* per il cinema sono i coniugi Quiroga, che ne costruiscono uno nel quartiere residenziale di Belgrano ("... sul modello francese di Charles Pathé: un grande recinto di vetri che lasciava passare la luce naturale")⁸ per il film *Hasta después de muerta* (Fin dopo morta, 1916), gran numero dell'*argumentista y intérprete protagonista* Florencio Parravicini, anch'egli probabilmente di origine italiana, sia pure alla lontana, figlio di una già solida borghesia benché, personalmente, di temperamento vivace e di indole volentieri anticonformista. Un uomo e un ragazzo pregano sulla tomba di una giovane donna, tutta in flashback l'amara vicenda della defunta, sedotta e abbandonata (incinta) da uno spavaldo studente di medicina, che saprà trovare la forza per redimersi soltanto molto tempo dopo. Autore della sceneggiatura, Parravicini ritaglia per sé la figura del medico saggio che si prende cura dello *huerfanito* in attesa che il babbo maturi il senso di paternità, nell'epilogo che mette fine al racconto tornando circolarmente alle immagini di partenza. Con film come *Hasta después de muerta* comincia a prendere corpo già negli anni Dieci quell'opzione melodrammatica che così tanta importanza avrà all'avvento del sonoro, asse portante – assieme alla commedia – del cinema di genere argentino (e non solo di quello argentino) per più di un periodo e di una generazione.

Anche lo studio dei generi richiede un punto di vista comparativo. Il melodramma, per esempio, contiene varie fonti giunte dall'esterno: la letteratura e il teatro europei del XIX

secolo, il cinema italiano dei primi del Novecento, il melodramma hollywoodiano. (...) Sul melodramma argentino gravitano inoltre altri influssi contemporanei: il teatro radiofonico, lo sceneggiato radiofonico, il romanzo popolare d'appendice, il fotoromanzo, il romanzo rosa, il tango e il bolero. (...) Prodotto di uno scambio triangolare, il melodramma latinoamericano mostra quanto intricata e complessa risulti la matassa del mimetismo e dell'originalità. Il Messico e l'Argentina non si limitano a copiare certi generi, ma li "nazionalizzano", per così dire, li adattano e li integrano ad altri ingredienti, rispettando i codici narrativi.

Il tango dei quartieri alti

Relativamente all'Argentina, nel processo di nazionalizzazione del melodramma, o se preferite di adattamento dei suoi stilemi agli umori nazionali, a giocare un ruolo determinante è il tango, che come vedremo monopolizzerà addirittura la scena dei primi due film sonorizzati con il sistema ottico. Ma prima di vedere in dettaglio i due film – che hanno anche il pregio di esemplificare in paradigma le principali anime della produzione media argentina (e sudamericana) di cui dicevamo: il melodramma e la commedia – occorre ricordare che esso accompagna in realtà tutta l'evoluzione del cinema argentino, non soltanto in sede di sonorizzazione musicale dal vivo ma anche come elemento della struttura diegetica e suo argomento cardine, ricorrente sin dalla titolazione di non pochi film. In finale di epoca muta conviene in particolare far tappa a *La borrachera del tango* (L'ubriacatura del tango) di Edmo Cominetti, che è del 1928. Buenos Aires è già da tempo la "città che non dorme mai" e i sogni dello scioperato Fernando, che fanno da incipit al film, sono un vortice sfrenato di ebbrezza metropolitana (l'ubriacatura del titolo) a fronte di una sveglia inutilmente puntata sull'ora in cui il nostro dovrebbe alzarsi, fare giudizio e andare a lavorare. Ma lui, Fernando, non ha di queste preoccupazioni, cruccio di una famiglia italo-argentina di non lontana immigrazione (ad un certo punto, in flashback, vediamo rievocata la scena dell'arrivo, carico di ogni possibile aspettativa) e in effetti già benestante, che ha cresciuto due figli: il perdigiorno Fernando, che passa le sue notti tra una festa e l'altra, play-boy impenitente, e il probo Luis, che ha studiato ingegneria, vanto del padre, ora impegnato nella costruzione di una diga idroelettrica nell'interno del Paese. Insieme a loro è cresciuta anche l'orfana Lucía, che ha la sciagurata idea di innamorarsi di Fernando piuttosto che di Luis, andando incontro alle inevitabili delusioni di un amore a senso unico. Il punto di vista dell'italo-argentino Cominetti, produttore e regista del film (tratto dalla pièce teatrale omonima in tre atti di Elías Alippi e Carlos Schaefer Gallo, andata in scena per la prima volta a Buenos Aires nel 1922), non dà adito a dubbi circa la descrizione di una Buenos Aires dove vizi e virtù si fronteggiano ormai persino all'interno di uno stesso nucleo familiare. E l'impressione è che sia proprio la città ad incentivare vizi e corruzioni. La salvezza non sta già più nell'utopia urbana, che pure aveva acceso di speranze coloro che erano giunti nei quartieri popolari di Buenos Aires (San Telmo, La Boca) venti o trenta anni prima; va piuttosto di nuovo ricercata nella semplicità e laboriosità della provincia, se ha un senso (e certamente ce l'ha) il finale agreste de *La borrachera*, fra gli scenari del paesaggio collinare dove viene finalmente inaugurata la diga di Luis (con tanto di fanfara strapaesana e di sventolanti tricolori con stemma sabaudo appaiati alla bandiera argentina). Sarà lì che anche Fernando darà finalmente segni di ravvedimento, impalmando la paziente Lucía. Quanto al tango, la lettura che Cominetti ne dà è quella volentieri moralistica del pregiudizio nutrito dalle classi agiate, musica del diavolo o del postribolo, comunque del *malevo*

(malaffare) prima di assurgere a genere nazionale per eccellenza, buono persino per l'esportazione dell'immagine nazionale nel mondo. Ma è certo significativa, nel film, la sua collocazione non più popolare: il bordello che ospita una delle scene madri – quella in cui Luis irrompe in una festa cercando di far ragionare il fratello ubriaco – sta nei quartieri alti della capitale, non nei bassi o in periferia. E lì, il tango convive insieme al charleston e alle mode nordamericane, per la gioia di una gioventù palesemente dedita alla dissolutezza, almeno agli occhi del regista, che – aiutato in sede di inquadratura da un altro italiano, l'operatore Alberto Biasotti – scomoda persino l'espressionismo tedesco e il surrealismo francese per architettare lo scherzo dell'allegria combriccola ai danni del povero Luis. Da notare che nella medesima sequenza fa la sua comparsa una sorta di cine-box dal sapore avveniristico, parente domestico del futuro televisore. I convenuti ballano sulle note di un tango eseguito dal complesso – in primo piano il bandoneonista – le cui immagini appaiono in sincrono sul monitor, anche se il carattere oggi muto della pellicola ci consente la sola visione senza ascolto.

Il tango in versione nazional-popolare

I primi due film argentini a tutti gli effetti sonori (ovvero sonorizzati con il sistema ottico di lettura della banda sonora, collocata nella pellicola tra la perforazione e il fotogramma) hanno anch'essi entrambi a che fare con il genere musicale nazionale e risalgono ambedue al 1933, sugli schermi a poche settimane di distanza l'uno dall'altro: il più che esplicito *¡Tango!* di Luis Moglia Barth (in prima assoluta il 27 aprile al Cine Real di Buenos Aires) e *Los tres berretines* dell'Equipo Lumiton (in prima assoluta al concorrente Cine Astor il 19 maggio). Sotto il profilo produttivo, segnano l'esordio di due importanti compagnie di produzione, rispettivamente l'Argentina Sono Film di Angel Mentasti, un italiano passato con successo dal commercio vinicolo alla produzione cinematografica, fondatore di un marchio che si protrarrà sino agli anni Settanta producendo oltre duecento film, e la Sociedad Anónima Radio Cinematográfica Lumiton, impresa creata da César José Guerrico, Luis J. Romero Carranza e dall'argentino di origine italiana Enrique Telémaco Susini, quest'ultimo anche regista de *Los tres berretines* benché non accreditato nei titoli di testa, dove la regia è attribuita collettivamente all'Equipo Lumiton, in sintonia con lo spirito di gruppo del terzetto, fattosi un nome in precedenza nel campo della radiodiffusione con le prime trasmissioni dell'emittente Via Radiar. E dalla radio, oltre che dal teatro leggero e dal cabaret, vengono gli interpreti, in buona parte già noti e familiari al grande pubblico nel momento in cui fanno il loro esordio sullo schermo, star del tango soprattutto, che perde in questi nuovi lavori dell'era sonora ogni possibile connotazione negativa. Rispetto a *La borrachera*, e a quel suo clima di perdizione borghese che avvolgeva anche il tango, il cambio di registro è notevole, operando nella direzione della piena valorizzazione del genere in una chiave che possiamo tranquillamente definire nazional-popolare, sia che si tratti di tornare alle origini (i continui ed espliciti richiami verbali, musicali e visivi ai *barrios* del Riachuelo nel film di Moglia Barth e Mentasti), sia che si tratti di farne risaltare la piena rappresentatività all'interno dei nuovi miti e riti del vivere quotidiano (significativamente, accanto al calcio e al cinema nel film della Lumiton, a comporre l'ideale triade dei "capricci" – *berretines* nel dialetto di Buenos Aires, il *lunfardo* – di moda nei coevi anni Trenta). Nell'uno come nell'altro caso, poi, è la vita urbana, nella dimensione metropolitana della capitale, che torna ad essere incontrastata protagonista, segnando l'ennesima vittoria di Buenos Aires nell'eterna disputa – universale ma certamente anche tutta argentina – fra città e campagna, metropoli e provincia, cosmopolitismo e nazionalismo.

L'anima del barrio

Incorniciato in apertura e chiusura da due strepitosi numeri musical-teatrali della cantante Azucena Maizani (in omaggio allo spirito *porteño* con l'iniziale *Canción de Buenos Aires* e all'autentica *alma del barrio* con la conclusiva *Milonga del 900*), *¡Tango!* è una cavalcata musicale deliberatamente concepita in funzione dello spettacolo *porteño* e dei suoi protagonisti, estensione in campo cinematografico di un prodotto già ampiamente "manifatturato" dall'industria radiofonica e discografica, il tango appunto. Assai più della trama, riassumibile nel contrastato amore che unisce, divide ed infine torna ad unire per sempre i protagonisti (così familiari per il grande pubblico da mantenere nella finzione dello schermo persino i loro nomi di battesimo: Alberto, che infatti è Alberto Gómez, e Tita, che è Tita Merello, anche lei figlia di italiani, avviata a divenire gloria nazionale), valgono i *topoi* del genere, che mescolano volentieri le situazioni classiche del melodramma alle significazioni proprie del tango, qui calato nei luoghi originari dei quartieri intorno al Riachuelo. È lì, in un locale del *barrio*, che Alberto, di ritorno in città, ritrova Tita, ormai legata ad un poco di buono, il Malandra, che sfidato a duello avrà la peggio. Costretto tuttavia a prendere il largo, Alberto diventa tempo dopo un apprezzato cantante di tango, di vaglia anche all'estero, per esempio a Parigi, dove si reca pensando di trovare Tita. Sulla nave, invece, fa la conoscenza e s'innamora di un'altra donna, anch'essa una cantante (Libertad Lamarque), che vorrebbe sposare una volta di ritorno a Buenos Aires. Ma quando tutto è pronto per la festa di fidanzamento, un amico del barrio (Luis Sandrini, altro figlio di italiani) gli rivela che Tita non s'è mai mossa dal quartiere e che ancora lo sta aspettando. Seguono l'abbandono della fidanzata ("perché qualcuno sia felice, qualcun altro deve soffrire: per tutti non c'è salvezza nel mondo del tango" si premura di precisare un cartello) e, finalmente, il ricongiungimento con Tita, che è anche recupero delle radici, dopo tanto girovagare per il mondo, con la certezza – com'è detto nelle ultime battute del film – che "*solamente nel suburbio de Buenos Aires los tangos tienen el alma*". Un film, questo primo sonoro argentino, non certo privo di enfasi, specie nella costruzione dialogica, ma ancora godibilissimo sotto altri profili, a cominciare da quello musicale (sono una ventina le canzoni del repertorio), e in fondo capace di ibridare con successo, attraverso il nuovo linguaggio del cinema sonoro e parlante, motivi diversi e di diversa provenienza, quali la rivista musicale, il *sainete*, il melodramma e persino la ripresa documentaria. Esplicito, inoltre, l'invito a diffidare del tango stereotipato di moda all'estero (la parigina *boîte tango*) per esaltarne la veracità *porteña*, quantunque in una versione essa stessa non priva di stereotopia.

I capricci di Buenos Aires

Di tutt'altra natura, certamente più leggero, ironico e propenso alla risata, l'altro esordio sonoro del 1933, *Los tres berretines*, che trae origine dall'omonimo lavoro teatrale di Arnaldo Malfatti e Nicolás de las Llanderas, già in scena con successo nei teatri di Buenos Aires. Tanto per cominciare, niente tango nei titoli di testa, dove le immagini urbane (Buenos Aires ma potremmo essere a New York o in qualsiasi altra grande città del Nord America) sono accompagnate piuttosto dal jazz di Duke Ellington, sottolineatura una volta di più del carattere volentieri cosmopolita della città. Il tango in compenso è la fissazione di Eusebio (il comico Luis Sandrini, presente anche nell'altro film sonoro, prime prove di popolarità per un attore destinato ai massimi successi), che pur non conoscendo la musica ritiene di avere un talento parti-

colare per questo genere musicale. Figlio di italo-argentini anch'essi ormai perfettamente integrati a Buenos Aires, con le donne di casa tutte conquistate dai portenti del divismo cinematografico e un fratello centravanti nella squadra di calcio della città (gli esterni in uno stadio autentico sono un portento documentario per gli standard dell'epoca), Eusebio fa ricorso a Don Gaetano, titolare del Conservatorio Golfo di Salerno, per mettere sul pentagramma il motivo musicale che ha in testa. Ma costui – busto di Giuseppe Verdi in bella vista, una marina della costiera amalfitana alla parete, la parlata ancora napoletana (“un'altra volta...”, in italiano nel film) – anziché trascrivergli l'agognato tango gli compone una tarantella, destinando il povero Eusebio alla classica figuraccia una volta al cospetto dei maestri di tango. Altra sequenza chiave quando Eusebio, irresistibilmente clownesco (sarà la cifra attoriale tipica dell'interprete in prosieguo di carriera), si mette alla ricerca di un paroliere, trovandolo in uno squattrinato poeta che gli sciorinerà contro voglia le parole giuste per un “completo”, giusto un tozzo di pane e una brodaglia per campare. Se il film di Moglia Barth enfatizzava drammatizzando, questo di Susini e dell'Equipo Lumiton tende piuttosto ad ironizzare sdrammatizzando, non senza – tuttavia – offrire un significativo spaccato della vita bonaerense, colta nei riti e nei miti – *berretines*, *locuras* – di una quotidianità piccolo-borghese sino a quel momento ancora abbastanza inedita sugli schermi ma certo appetita proprio dal cinema per estendere e massificare il proprio pubblico. Se per accattivarsi le simpatie accademiche s'era fatto ricorso alla letteratura, così come alla storia patria per mettersi in luce presso i politici e le gerarchie militari, ora è grazie alla musica che il cinema può puntare le sue carte per entrare nelle abitudini quotidiane della gente.

L'avvento del sonoro coincide con la formazione di una nuova fisionomia argentina. Gli anni Trenta furono decisivi nell'integrazione dell'Argentina contemporanea, successiva alla forte immigrazione europea apertasi alla fine del secolo precedente e più o meno stabilizzata nelle sue componenti tanto etniche quanto culturali e sociali.¹⁰

Cinema e musica: a schemi rovesciati

Fra muto e sonoro, il cinema che prende corpo in Argentina, destinandosi ad una produzione anche quantitativamente rilevante (con quasi sessanta titoli all'anno nei primi anni Quaranta e poi nella seconda metà degli anni Cinquanta), fa dunque dipendere le sue sorti in maniera rilevante dalla musica, il cui ruolo è tutt'altro che quello generalmente ancillare altrove rivestito (sia pure con talune eccezioni di genere, com'è il caso del musical a Hollywood). Il tango, in particolare, evoca e descrive un mondo che è già di per sé un vero e proprio immaginario consolidato, parallelo alla realtà ma di essa rappresentativo, simbolico e volentieri polisemico con le sue storie, i suoi ambienti, le sue tematiche, i suoi personaggi e le sue “figurine” di contorno. Gli schemi sono insomma talmente rovesciati da far ritenere tutt'altro che infondata la teoria secondo la quale è il cinema in quegli anni ad apparire ed essere una sorta di sottoprodotto dell'industria musicale e discografica, piuttosto che un'arte a sé, sia pure riassuntiva di tutte le altre arti, alla maniera di quanto predicato sin dagli anni Dieci da Ricciotto Canudo a Parigi. Come collocare altrimenti la miriade di film per l'appunto di ispirazione musicale, tra cui *Mosaico criollo* dell'italiano Roberto Guidi, che monopolizzano la scena cinematografica argentina ben prima dell'avvento ufficiale del sonoro, datato 1933? Il fenomeno, frutto dei vari sistemi di sincronizzazione cui già si è accennato, è talmente esteso e risaputo da meritarsi persino una sua specifica denominazione (gli argentini parlano di *cine*

tartamudo) e i dieci celebri corti con la voce e le immagini di Carlos Gardel dell'Así cantaba Gardel in altrettante canzoni, giunti fortunatamente intatti sino ai giorni nostri e oggi disponibili in normale videocassetta (*Canta “El Zorzal”*), non fanno che confermare il primato dell'elemento musicale, con il cinema in posizione ampiamente sussidiaria. Assai più del cinema, è infatti proprio la musica a concorrere in maniera determinante alla definizione del tipo nazionale, alla connotazione dell'argentinità, perlomeno nella sua versione urbana incarnata dal mito di Buenos Aires.

La continuità produttiva

Non siamo europei né nordamericani, ma sprovvisti di cultura originale, nulla ci è estraneo, perché tutto lo è. La penosa costruzione di noi stessi si sviluppa nella dialettica rarefatta tra il non essere e l'essere un altro.¹¹

La riflessione è del brasiliano Paulo Emilio Salles Gomes e risale agli anni Settanta, buona tuttavia per fotografare e capire il dilemma dell'identità nazionale in ciascuno dei Paesi latinoamericani investiti dalle grandi migrazioni di fine Ottocento (e poi costretti a fare i conti con l'invasione USA: l'invasività del suo immaginario e della sua economia, prima ancora che la filosofia del cosiddetto “cortile di casa”). Nel caso dell'Argentina e del primo cinema argentino abbiamo visto come il contributo degli italiani sia stato copioso e in molti casi decisivo, specie – a ben vedere – nel campo della produzione, considerata la linea di continuità che lega l'estro creativo e l'azzardo imprenditoriale dei vari Gallo, Valle, Mentasti e Susini, figure chiave per l'affermazione della dimensione artigianale in epoca pionieristica e di quella industriale poi. Italiani, certo, che si mescolano e integrano nel melting pot della nuova patria, aderendovi in maniera convinta, tanto convinta da tornare soltanto di rado ai temi della cultura d'origine, magari in chiave deliberatamente umoristica, come s'è visto in occasione del “tango, quasi tango, tarantella” de *Los tres berretines*. Di molti altri pionieri italiani del cinema in Argentina occorrerebbe naturalmente dire per rendere pienamente rappresentativo, se non esaustivo, il quadro delle referenze. Citando alla rinfusa: degli attori Lea Conti e Ignacio Corsini (presenti in *Federación o muerte!*); del tragico Pablo Podestà e del versatile Luis Arata (che compare anche in *Los tres berretines*); dell'attore, regista e sceneggiatore Nelo Cosimi (propugnatore di un cinema popolare); di Fiorentino Delbene (“*galán* – seduttore, *ndr* – per eccellenza nella transizione dal muto al sonoro”);¹² dell'autore di *sainetes* Carlos R. De Paoli (che passa dietro alla macchina da presa per *Santos Vega*, 1917); degli operatori di ripresa Emilio Peruzzi (poi anche regista), Enrique Lucchetti, Domingo Sorianello; dei valenti documentaristi fratelli Luis Angel e Vicente Scaglione; di produttori minori come Emilio Bertoni; e ancora di Alberto Traversa, Silvia Parodi, Pedro Gialdróni, Enzo Longhi, del modenese Carlo Campogalliani, marito dell'attrice Letizia Quaranta, che già prolifico cineasta del muto in Italia gira tre film di successo in Argentina dal 1923 al 1926 per poi proseguire la sua carriera in Italia. Italiani di passaggio, talvolta, ma più spesso stanziali e già figli o addirittura nipoti di connazionali giunti a Buenos Aires venti o trent'anni prima. Una storia, la loro, in gran parte ancora da scrivere. Possiamo dire che da quest'altra parte dell'Oceano il cinema italiano abbia prestato la dovuta attenzione a quella parte di italianità che andava faticosamente affermandosi in Argentina? Non proprio se persino episodi come *Emigrantes* – voluto e girato da Aldo Fabrizi in Argentina tanti anni dopo, nel 1948, sulla scia del successo (anche personale) ottenuto a Buenos Aires dal rosselliniano *Roma città aperta* (1945) – rimangono sepolti nelle

pieghe delle filmografie minori. Un film, *Emigrantes*, oggi dimenticato, senza che di esso sia rimasta traccia nei repertori delle principali cineteche nazionali. Così come resta in buona parte da ricostruire, qui da noi, il mosaico dei contributi italiani allo sviluppo del cinema argentino, al di là di queste brevi e frammentarie note dal carattere inevitabilmente soltanto introduttivo.

Note

¹ Cfr. Jorge Miguel Couselo, *El periodo mudo*, in AA.VV. *Historia del cine argentino*, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires 1984, p. 11.

² Paulo Antonio Paranaguá, *América Latina: appunti su una storia frammentaria*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, volume quarto, *Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Einaudi, Torino 2001, p. 156.

³ Paulo Antonio Paranaguá, *América Latina*, op. cit., p. 179. Fra i musicisti impegnati ad accompagnare con apposite partiture il cinema muto l'autore cita Heitor Villa Lobos, Ernesto Lecocq, Bola de Nieve, Osvaldo Pugliese, Pixinguinha, Julio De Caro.

⁴ Paranaguá, *América Latina*, op. cit., pag. 175.

⁵ Couselo, *El periodo mudo*, op. cit., p. 18.

⁶ Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. Il cinema d'animazione 1888-1988*, Marsilio Editori, Venezia 1988, pp. 68-69.

⁷ Couselo, *El periodo mudo*, op. cit., p. 22.

⁸ Couselo, *El periodo mudo*, op. cit., p. 26.

⁹ Paranaguá, *América Latina*, op. cit. pp. 160-161.

¹⁰ Claudio España, *El cine sonoro y su expansión*, in *Historia del cine argentino*, op. cit., p. 57.

¹¹ Paranaguá, *América Latina*, op. cit. p. 175.

¹² Couselo, *El periodo mudo*, op. cit. p. 30.

Italiani del cinema in Argentina (1896-1933). Note per un primo inventario

a cura di Roberto Ellero e Erica Zanella

Arata Luis (1895-1967)

Attore, nato in Argentina da genitori di origine genovese, si forma in teatro, fondando nel 1919, a soli ventiquattro anni, una propria compagnia di giro, specializzata in *sainetes*. Interprete di grande versatilità, si mostra a suo agio sia nei ruoli comico-brillanti che in quelli drammatico-grotteschi, prediligendo – tra i classici – Shakespeare e Molière, destinati peraltro ad allontanarlo dal grande pubblico. Alla prima argentina del *Berretto a sonagli* pare che Pirandello in persona, rispondendo alle ovazioni del pubblico, abbia detto: "Non applaudite me ma questo grande attore". Il debutto cinematografico risale al 1916, diretto da Atilio Lipizzi nel film *Resaca*. Del 1930 è il suo secondo film, *Los caballeros de cemento*, per la regia di Ricardo Hicken, con partitura musicale composta da Osvaldo Sciammarella e fotografia di César Sforza. La vera notorietà presso il pubblico degli schermi arriva però nel 1933 con *Los tres berretines*, dove interpreta il ruolo di un capofamiglia italo-argentino frastornato dalle mode del momento: il calcio (uno dei figli è un promettente centravanti), il tango (l'altro figlio, Luis Sandrini, ritiene di avere un particolare talento per questo genere musicale), il cinema (per cui impazziscono le donne di casa, moglie compresa). In prosieguo di carriera, alterna alla copiosa attività teatrale ulteriori apparizioni cinematografiche, specie da caratterista, portando sullo schermo nel 1937 anche un suo lavoro teatrale, *Mateo*. Nel 1943 è eletto presidente della Casa del Teatro. Altri film: *Lo que pasó a Reynoso* (1937), *La muchacha del circo* (1937), *Fuera de ley* (1937), *Busco un marido para mi mujer* (1938), *Giácomo* (1939), *El tesoro de la isla Maciel* (1941), *Ceniza al viento* (1942), *Los hijos del otro* (1947), *Barrio gris* (1954), *El festín de Satanás* (1955), *La morocha* (1956), *Cinco gallinas y el cielo* (1957).

Campogalliani Carlo (1885-1974)

Modenese di Concordia, fa il suo esordio come attore alla Milano Film nel *Re Lear* (1910) di De Liguoro, nella parte del buffone. Nello stesso anno viene scritturato dalla Flora Film per girare in Toscana alcuni documentari. Attivissimo negli anni Dieci, lavora poi per l'Aquila Film, la Savoia e la Pasquali, passando nel 1913 all'Ambrosio, dove fa il suo esordio come cameriere in una comica di Robinet. È poi il Griso nei *Promessi sposi* (1913) di Rodolfi e Napoleone in *Epopoea napoleonica* (1914) di Bencivenga. Prima di affrontare la regia si cimenta col Kineplasticon, primordiale tentativo di cinema a rilievo. Le sue prime regie risalgono al 1915, lavorando poi nel 1918 con la Tiber e nel 1919 con l'Itala. Nel 1920 fonda a Torino la Campogalliani Film, attiva sino al 1922, per la quale dirige e interpreta numerosi film a soggetto. Dal 1923 al 1926 è con la moglie, l'attrice Letizia Quaranta, in Sudamerica (Argentina e Brasile), dove lavora per il teatro e realizza tre film: *El consultorio de Madame Renée* (1924), *La esposa del soltero* (conosciuto anche come *La mujer de medianoche*, 1924), – entrambi interpretati dalla moglie – e *La vuelta del toro* (1924), quest'ultimo sul campione di pugilato argentino Luis Angel Firpo. Nuovamente in Europa nel 1927, lavora in Germania prima di far definitivo ritorno in Italia, dirigendo Ettore Petrolini nei film sonori *Cortile* e *Il medico per forza* (1931). Nel 1936 passa al cinema d'animazione con *I quattro moschettieri*, interpretato da marionette. Copiosa e generalmente legata alla produzione di genere la sua successiva filmografia, comprendente film di cappa e spada, ambientazioni storiche veneziane, film canzonettistici e *pepla*, filone – quest'ultimo – che da *Il testamento di Maciste* (1919) a *Maciste nella valle dei re* (1960) e *Ursus* (1961) apre e chiude la sua quarantennale carriera registica.

Cardini A. Eugenio

Figura accanto ai Lepage, Py e Glücksmann fra i pionieri del cinema argentino. Di posizione economica elevata, gira nel 1901 – con macchine da presa Lumière acquistate durante un soggiorno in Europa – *Escenas callejeras*, *En casa del fotógrafo* e *El regimiento ciclista*, di taglio documentario ma con scene comiche ad effetto, tanto da essere considerato un precursore del cinema a soggetto.

Cominetti Edmo (1889-1956)

Attore, sceneggiatore, produttore e regista di famiglia italiana (nome completo Edmo Eugenio Cominetti), si specializza dapprima nelle tecniche di illuminazione. Fa il suo esordio come attore in *Federación o*

muerte e come regista nel 1917 con *Pueblo chico*. Negli anni Venti fonda una sua casa di produzione, Ariel Film, con cui realizza *Los hijos de naidas* (1921), *El matrero* (1924) e *Bajo la mirada de Dios* (1926). Grande successo riscuote nel 1928 con *La borrachera del tango*, dove al mito della vita urbana contrappone la nostalgia della provincia, film non privo di riferimenti alle origini italiane dei protagonisti (come italiana è Nedda Francy, vero nome Neda Francalanci, nel ruolo della giovane orfana). Nel 1930 collabora con Roberto Guidi alla produzione del corto *Mosaico criollo*, in cui compare anche come attore, considerato il primo film sonoro argentino (sistema su disco). Conclude la sua carriera negli anni Quaranta partecipando come attore al film *El muerto falta a la cita* (1944), girato dal francese Pierre Chenal in Argentina e dirigendo gli esterni per il film di Julio Saraceni *Cumbres de hidalguía* (1947). Altri film da regista: *Destinos* (1929), *La vía de oro* (1931), *El amanecer de una raza* (1931), *Papá Chirola* (1937), *Azahares rojos* (anche sceneggiatura, 1940), *Así te quiero* (1942).

Corsini Ignacio (1891-1967)

Attore e cantante, originario di Troina (Enna), giunge con la madre a Buenos Aires nel 1896. Diciassettenne, inizia a studiare canto. Nel 1907 comincia a lavorare per il circo di José Pacheco. Nel 1912, già piuttosto noto come cantante, incide il primo disco. Il suo esordio cinematografico risale al 1917, interprete di *Santos Vega*, che segna il debutto come regista dell'autore di *sainetes* Carlos R. De Paoli. Appare poi in *¡Federación o muerte!* (1917) di Atilio Lipizzi, *Milonguita* (1922), nel cortometraggio sonorizzato *Mosaico criollo* (1930) di Roberto Guidi, in *Rapsodia gaucha* (1932), *Ídolos de la radio* (1934) e *Forín alto* (1934). La sua ultima apparizione pubblica è nel 1961, per la trasmissione televisiva *Volvér e vivir*.

Cosimi Nelo (1884-1945)

Nativo di Macerata, è personalità poliedrica del cinema argentino: attore, sceneggiatore, regista. La sua carriera comincia come attore nel 1917 (*Verganza gaucha*, *El Tango de la muerte*), raggiungendo una certa notorietà due anni dopo, diretto da José Agustín Ferreyra – suo regista prediletto – in *Campo ajueira*, mentre è del 1922 il passaggio alla regia, con ben tre film: *Buenos Aires también tiene*, *El Remanso*, *Mi alazán tostao*. Interpretazioni e regie si alternano in prosieguo di filmografia, con una spiccata propensione per il cinema popolare, artista "intuitivo sin decantación". Nel film *El lobo de la ribera* (il fiume in questione è il Riachuelo, che bagna i quartieri popolari di Buenos Aires) lancia l'attore Florentino Delbene. Altri film come regista: *Manuelita Rosas* (1925, anche interprete); *Federales y unitarios* (1927), *La quena de la muerte* (1928, anche int.), *Corazón ante la ley* (1929, anche int.), *Defiende ti honor* (1930, anche int.), *Dios y la patria* (1931, anche int.), *Juan Moreira* (1936), *El escuadrón azul* (1937), *El cantor del circo* (1940); solo interprete: *En buena ley* (1919), *De vuelta al pago* (1919), *Los hijos de naidas* (1921), *La leyenda del puente inca* (1923), *Odio serrano* (1924), *El arriero de Yacanto* (1924), *Carga de los valientes* (1940), *La quinta calumnia* (1941), *La meastrita de los obreros* (1941), *Malambo* (1942), *Sendas cruzadas* (1942), *Centaurus del pasado* (1944), *El tercer huésped* (1946), *Lauracha* (1946), *Mirad los lirios del campo* (1947).

Cristiani Quirino (1896-1984)

Originario di Santa Giulietta, in provincia di Pavia, giunge in Argentina all'età di quattro anni e si mette in luce giovanissimo con alcune caricature, pubblicate sui principali quotidiani della capitale. Per conto del produttore cinematografico Federico Valle realizza dapprima *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (scenetta satirica di un minuto ai danni del governatore provinciale Marcelino Ugarte) e poi, nel 1917, appena ventitreenne, *El Apóstol*, considerato il primo lungometraggio d'animazione al mondo. Staccatosi da Valle, realizza nel 1918 *Sin dejar rastros*, ispirato ad un fatto di cronaca della prima guerra mondiale e sequestrato per ragioni politiche dopo la prima proiezione. Continua in seguito ad occuparsi di cinema e di animazione, firmando cortometraggi pubblicitari, didattico-scientifici, istituzionali o comici. Filma, tra l'altro, gli incontri di pugilato del peso massimo Luis Angel Firpo e la visita in Argentina del principe ereditario Umberto di Savoia. Nel 1929 mette in lavorazione *Peludópolis*, ancora sulla figura – ormai sbiadita – del presidente radicale Yrigoyen, già protagonista di *El Apóstol*, che esce con alcune modifiche soltanto nel 1931, sonorizzato (ancora una volta primo al mondo) pur senza incontrare i favori del pubblico. In seguito, gira ancora *El mono relojero* (1938, con la tecnica del rodovetro) per poi concentrarsi sul lavoro di sviluppo, stampa e sonorizzazione dell'omonimo laboratorio Cristiani. Poco prima di

morire ha il tempo di tornare in Italia, ricevuto con tutti gli onori nel paesello natio di Santa Giulietta il 29 novembre 1981.

Delbene Florentino o Florén (1889-1978)

Attore, nato a Buenos Aires da famiglia italiana, è il seduttore (*galán*) per eccellenza del cinema sentimentale argentino fra muto e sonoro. Fa il suo esordio nel 1926 con *El lobo de la ribera*, diretto da Nelo Cosimi. Una cinquantina i film all'attivo, distribuiti in oltre quarant'anni di carriera e di successi, quali *Muñequitas porteñas* (1931), diretto da José Agustín Ferreyra, *Santos Vega* (1936), *Adiós Buenos Aires* (1938), *Juan Moreira* (1948), *Pelota de trapo* (1948), *El hijo de la calle* (1949). La sua ultima interpretazione è del 1969, nel film *Los debutantes en el amor*. Al suo attivo anche un film come autore dei dialoghi (*Sol de primavera*, 1937).

Gallo Mario (1878-1945)

Nato a Barletta, è figura di spicco del cinema argentino dei primordi, italiano *pintoresco* secondo la descrizione dei biografi. Giunto a Buenos Aires (probabilmente nel 1905), è direttore del coro in una compagnia di operette e pianista di caffè-concerto prima di approdare al cinema, che gli viene fatto conoscere da un altro italiano, Atilio Lipizzi, ex elettricista e proiezionista per conto del grande trasformista Leopoldo Fregoli, inventore del *fregoligrafo*. A Gallo, che fa il suo esordio con il documentario *Plazas y monumentos de Buenos Aires* (1909), si devono i primi film a soggetto argentini, preferibilmente di genere storico, quali *El fusilamiento de Dorrego*, *La revolución de Mayo*, *La batalla de Maipú*, *Camila O'Horman*, *Güemes y sus gauchos*, *La batalla de San Lorenzo*, *La creación de l'Himno*, *Juan Moreira*, *Muerte civil* (dal dramma di Giacometti), *Tierra baja* (interpretato dal grande attore tragico Pablo Podestà e tratto dal dramma di Angel Guimerà), tutti realizzati fra il 1909 e il 1913, suo periodo di auge, e prodotti con una propria casa produttrice, l'Estudio Cinematográfico Mario Gallo, avente per marchio un gallo disegnato da Mario Zavattaro. Secondo l'aneddotica, fu interpretando un suo film (*Muerte civil*) che un grande attore teatrale italiano, il siciliano Giovanni Grasso, di passaggio in Argentina, dovette ricredersi sulla bontà del cinema, accettando di tornare davanti alla macchina da presa anche una volta di ritorno in Italia, diretto da Nino Martoglio in alcuni importanti lavori cinematografici (tra cui il mitico *Sperduti nel buio*, 1914, considerato dal critico e teorico Umberto Barbaro fra i capisaldi del realismo muto italiano). Cambiato genere, nel 1919 Mario Gallo dà vita ai primi film-opera, portando sullo schermo il trittico operistico comprendente *Cavalleria rusticana*, *Tosca*, *I pagliacci*, tutti accompagnati da musiche originali eseguite dal vivo, con i cantanti posti dietro lo schermo. Nel 1920 dà vita al notiziario settimanale *Actualidades Gallo Film*. Tra gli altri suoi lavori ricordiamo *En un día de gloria* (1918), diretto insieme all'italiano Alberto Traversa e *En buena ley* (1919), nel cui cast figurano, tra gli altri, Silvia Parodi, Pedro Gialdroni e Nelo Cosimi.

Guidi Roberto (1890-1958)

Nato a Buenos Aires da genitori italiani, è studente universitario con una chiara vocazione letteraria quando si avvicina al cinema, dapprima come aiuto-sceneggiatore. Fra il 1919 e il 1923 realizza in proprio come regista quattro film (*El mentir de los demás*, *Mala yerba*, *Escándalo a medianoche*, *Ave rapaña*). Con la propria società di produzione si occupa anche di industria discografica e di abbinamenti cronofotografici, dando vita nel 1930 a *Mosaico criollo*, un corto di 16 minuti considerato il primo film sonoro argentino su disco, realizzato con un sistema simile a quello del marchio nordamericano Vitaphone. Il film è stato ritrovato nel 1991 e restaurato nel 2001 per iniziativa della Asociación para el Apoyo de Patrimonio Audiovisual e della Cinemateca Nacional.

Lipizzi Atilio

Italiano di nascita, giunge in Argentina al seguito di Leopoldo Fregoli, come elettricista e proiezionista. Ha il merito di introdurre al cinema Federico Valle. Fa il suo esordio registico nel 1916 con *Resaca*, film d'ambientazione suburbana, interpretato tra gli altri dall'attore teatrale Luis Arata, da Camila Quiroga e Pedro Gialdroni. Nel 1917 abbraccia il film storico con *¡Federación o muerte!*, assistito dal commediografo Gustavo Caraballo e con gli attori Lea Conti e Ignacio Corsini, anch'essi di origine italiana.

Longhi Enzo

Dopo un'esperienza come ballerino e coreografo alla Scala di Milano, fa il suo esordio cinematografico in Italia nel 1914, regista di una decina di film sino al 1920, tutti prodotti da case cinematografiche genovesi e prevalentemente di tenore patriottico (tra cui *Il battello di sangue*, 1914; *Balilla*, 1915; *Trieste o I vendicatori di Oberdan*, 1915; *Pioggia di sangue*, 1915; *La canaglia*, 1920). Come interprete, lo si ricorda diretto da Enrico Vidali (*Cuor di bambino*, 1914), Eugenio Testa (*Per la sua felicità e Gli uomini neri*, 1914), Augusto Contardi (*Una tragedia sull'Isonzo*, 1915) e Bartolo Bancalari (*Il tesoro di Belzebù*, 1919). Negli anni Venti si trasferisce in Argentina, dove gira *Y era una noche de carnaval* (1925) e poi, in Perù, impegnato come attore nel film *La Perricholi* (1928), prodotto dalla Empresa Cinematográfica Peruana e presentato con successo all'Esposizione universale di Siviglia. Negli anni Trenta abbandona il cinema per occuparsi di danza, promotore nel 1935 della Academia Municipal de Danza.

Mentasti Angel Luis (1901-1977)

Nato a Córdoba, da famiglia di origine italiana, è figlio di Angel, *el viejo* Mentasti, che passa negli anni Venti dal commercio vinicolo alla distribuzione cinematografica, fondando nel 1932 la società di produzione Argentina Sono Film, cui si deve nel 1933 il primo film sonoro realizzato con il sistema ottico: *¡Tango!*, per la regia di Luis Moglia Barth, cavalcata di successi musicali con la partecipazione di Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Tita Merello, Pepe Arias, Alberto Gómez, tutti già noti al grande pubblico per le loro interpretazioni teatrali o radiofoniche. Il successo si rinnova nel 1934 con *Riachuelo*, ancora di Moglia Barth con Sandrini. Nel 1937 l'Argentina Sono Film si insedia a San Isidro, nella periferia di Buenos Aires, su un terreno di 4000 mq., poi destinato ad ulteriori ampliamenti sino ad ospitare, negli anni Cinquanta cinque set per altrettante lavorazioni simultanee. Il volume produttivo dell'Argentina Sono Film – principale casa di produzione nazionale, ancor oggi attiva, prevalentemente in ambito televisivo – è stimato in 238 film nel solo periodo compreso fra 1933 e il 1977.

Merello Tita (1904-2002)

Di umili origini, nasce a Buenos Aires in un *conventillo* del popolare quartiere di San Telmo, da Santiago Merello (conducente di carri) e Ana Giannelli (stiratrice), battezzata col nome di Laura Ana Merello. Orfana precoce di padre, vive un'infanzia disagiata, passando dal collegio al sanatorio. Dopo un periodo in campagna, al suo rientro a Buenos Aires entra nel mondo dello spettacolo, iniziando nel 1920 a calcare le scene del Teatro Avenida come ballerina per il varietà. Nel 1923 viene ingaggiata come cantante dall'impresario Roberto Cayrol e ottiene un successo personale con il tango *Trago amargo*. Altri suoi pezzi famosi di questi anni sono *Leguisamo solo* e *Un tropezón*. Nel 1933 viene scelta dal regista Luis Moglia Barth e dal produttore Angel Mentasti per il ruolo di protagonista femminile in *¡Tango!*, primo film con il sonoro ottico. Apprezzata dal pubblico e di grande popolarità presso gli strati sociali meno abbienti per il suo impegno anche politico, femminista e peronista convinta, in teatro è nel 1950 una memorabile Filumena Marturano nella commedia omonima di Eduardo De Filippo, diretta da Luis Mottura, che ne firma subito dopo anche la regia cinematografica. Tra i suoi molti film meritano una particolare citazione *Arrabalera* (1950), *Pasó en mi barrio* (1950), probabilmente il suo film di maggior successo, e *Los isleros* (1951). Per il suo modo di recitare – molto naturale, sobrio, espressivo e con un'ottima capacità gestuale – è stata definita l'Anna Magnani del cinema argentino. Quando nel 1955, estromesso Juan Perón, salgono al potere i militari, viene apertamente boicottata dal nuovo regime e costretta, due anni dopo, a riparare in Messico, dove pure le sue interpretazioni avevano goduto di ampia popolarità. Tornata in Argentina nei primi anni Sessanta, rinnova le sue fortune come cantante e attrice televisiva.

Pagano Angelina

Attrice teatrale e cinematografica (nome completo: Angelina Civani Pagano), nata nel 1988, studia all'Accademia di recitazione di Firenze, entrando quindicenne nella compagnia teatrale di Eleonora Duse. Trasferitasi in Argentina, lavora con le compagnie di Ferruccio Garavaglia e dei fratelli Podestà. Giovannissima, viene chiamata da Gregorio de Laferrère ad insegnare recitazione presso il neonato Conservatorio d'arte drammatica. Con Francisco Ducasse forma poi una propria compagnia teatrale. Fa il suo esordio cinematografico nel 1916, interpretando *...Y pasa la comparsa* di Alberto Arliss, *La provincianita* (1916) e *El Conde Orsini* (1917) di Serrano Clavero. Abbandonato il cinema per il teatro, torna sugli schermi

soltanto molti anni dopo, diretta da Luis Saslavsky in *Puerta cerrada* (1939), accanto a Libertad Lamarque. Altri film: *Eclipse de sol* (1943) di Luis Saslavsky, *Juan Globo* (1949) di Luis César Amadori. Nel 1952 dà l'addio all'attività artistica ritirandosi a vita privata.

Parpagnoli Mario

Nato a Roma, fa il suo esordio cinematografico nel 1917 alla Novissima in un film d'avanguardia di Anton Giulio Bragaglia (*Il mio cadavere*), passando in seguito alla Tiber e alla Caesar. Lavora tra gli altri con Baldassarre Negroni (*Chimere*, 1919), Livio Ravanelli (*La complice muta*, 1920), Roberto Roberti (*Madeleine Ferat*, 1920; *Marion*, 1920; *L'ultimo sogno*, 1920, tutti al fianco di Francesca Bertini), Carmine Gallone (*La fanciulla, il poeta e la laguna*, 1920) e Mario Bonnard (*I promessi sposi*, 1923, dove è ricordato come un Don Rodrigo sufficientemente subdolo e perfido). Alla metà degli anni Venti si trasferisce in Argentina, dove recita per Luis Moglia Barth in *Adiós Argentina* (1927), accanto a Libertad Lamarque.

Parravicini, Florencio (1876-1941)

Argentino di famiglia borghese dalle lontane origini italiane, figlio di un aristocratico colonnello, è personaggio versatile, anticonformista e attivo in molti campi (ottimo tiratore, precursore dell'aviazione civile, corridore automobilistico, pugile, campione di pattinaggio). Sin da giovane, è attratto dallo spettacolo di varietà e sempre contro il volere della famiglia decide di sposare un'india araucana, Quipé. Fa il suo esordio come attore teatrale nel 1901. Lavora poi nella compagnia teatrale dei Podestà. Il suo esordio cinematografico avviene nel 1916, con il film *Hasta después de muerte*, che scrive e interpreta, prodotto dai coniugi Quiroga nello studio di Belgrano e diretto da Enrique Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera. Appartengono al sonoro le sue successive apparizioni cinematografiche, come regista (*Melgarejo*, 1937), soggettista (*Luisito*, 1943) e interprete (*Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1937; *Tres argentinos en París*, 1938; *Noches de carnaval*, 1938; *El diablo con faldas*, 1938; *La vida es un tango*, 1939; *Margarida, Armando y su padre*, 1939; *Carnaval de antaño*, 1940). Colpito da un male incurabile, muore suicida.

Peruzzi Emilio

Toscano di nascita, si trasferisce in Argentina negli anni Dieci, affermandosi come valente operatore di ripresa. Nel 1920 si occupa insieme a Pio Quadro della fotografia di *Pervinche* di León Ibañez Saavedra, le cui copie andranno distrutte per mano del marito della protagonista, Micha Villages, deciso ad eliminare le tracce dei "peccati" cinematografici della consorte. Nel 1923-24 realizza in Chaco il documentario *Tribus salvajes*, molto apprezzato dal pubblico. Insieme a José Agustín Ferreyra produce e fotografa nel 1926 *Muchachita de Chiclana*. Nel 1928 fa il suo esordio nella regia del cinema a soggetto con *Del Pingo al volante*. Oltre che in Argentina, è attivo in Uruguay, dove nel 1929 collabora alla realizzazione del film di Carlos Alonso *El pequeño héroe de Arroyo de oro*. È padre di Humberto Peruzzi, nato a Firenze nel 1911, anch'egli operatore del cinema argentino, al debutto nel 1945 con *Pampa bárbara*, per la regia di Lucas Demare e Hugo Fregonese.

Pirovano Ilde

Attrice di origine italiana, attiva soprattutto in teatro, appare nel primo film interpretato da Carlos Gardel, *Flor de durazno* (1917), diretto da Francisco Defilippis Novoa e prodotto da Federico Valle. Ancora per Defilippis Novoa gira nel 1919 *La loba*. Abbandonato il cinema per il teatro, vi fa ritorno molti anni dopo, nel 1937, diretta da Chas de Cruz e Alberto Etchebehere in *¡Segundos afuera!*. Nel 1939 è al fianco di Angelina Pagano in *Puerta cerrada*.

Sandrini Luis (1905-1980)

Nato a Caballito da una famiglia italiana di modeste condizioni, riceve dal padre (ispettore delle ferrovie con una grande passione per il circo) i primi insegnamenti circensi, facendo il suo esordio sotto il tendone del Circo Rivera y Canning ad appena tre anni, più tardi imitato anche dal fratello Eduardo, di quattro anni più giovane. A nove anni si trasferisce con la famiglia alla Ciudad de San Pedro, nella provincia di Buenos Aires, iniziando a lavorare per la compagnia teatrale di Camila Quiroga. Terminati gli studi, entra diciottenne nell'organico del Circo Rinaldi, dove fa prima la comparsa e poi il clown. Dal circo al teatro, dove nel

1933 è il balzubente, estroverso e irresistibilmente comico Eusebio nello spettacolo *Los tres berretines*, portato in scena dalla compagnia di Enrique Muñio e Elías Alippi, poi successo anche cinematografico nella versione portata sullo schermo dalla Lumiton. Ma nello stesso anno Sandrini è interprete anche dell'altro film sonoro, *¡Tango!*, dove – già sposato con Chela Cordero – conosce Tita Merello, con cui avrà anni dopo un'intensa storia d'amore, e di *El hijo de papá*, viceversa fiasco clamoroso, tanto che lo stesso attore confesserà di aver speso l'intero compenso del film per acquistare e distruggere il negativo della pellicola e le varie copie positive in circolazione. Nuovamente di gradimento del pubblico è in compenso l'anno dopo *Riachuelo* (1934), ancora per la regia di Moglia Barth, determinante – insieme al successivo *La muchacha de bordo* (1936) di Manuel Romero – per la definitiva consacrazione dell'attore, che concluderà la sua carriera tanti anni dopo con 76 film all'attivo e oltre 500 interpretazioni teatrali, così popolare da venir omaggiato da migliaia di concittadini, nonostante una pioggia torrenziale, il giorno del suo funerale, poi sepolto con tutti gli onori nel Pantheon degli artisti al cimitero della Chacarita, dove riposa anche l'altra gloria nazionale, Carlos Gardel.

Scaglione, Luis e Vicente

Fratelli, di origini italiane, si affermano come direttori della fotografia nel cinema argentino del periodo muto. Iniziano nel 1916 con José Agustín Ferreyra, sul set de *La isla misteriosa*. Sempre per conto di Ferreyra, curano la fotografia de *El tango de la muerte* (1917) e di *De vuelta al pago* (1919), in occasione del quale conoscono Nelo Cosimi. Fra il 1922 e il 1923 girano *La muchacha del arrabal*, *La chica de la calle Florida*, *La maleva*, *selenita de oro*, *Corazón de criolla*. Nel 1925 il solo Luis lavora a *El organito de la tarde*.

Soffici, Mario (1900-1977)

Nato a Firenze (secondo altre fonti a Mendoza, da genitori fiorentini), compie studi di ingegneria elettrotecnica che poi abbandona per dedicarsi al teatro. Diventato attore professionista, fa il suo esordio cinematografico nel 1931 in *Muñequitas porteñas* di José Agustín Ferreyra, al fianco di Maria Targenova e di Florén Delbene. Nel 1935 viene assunto come regista dall'Argentina Sono Film di Luis Angel Mentasti, destinato a diventare in breve uno degli autori più prolifici e affermati del cinema argentino.

Susini, Enrique Telémaco (1891-1972)

Di famiglia italiana compie i suoi studi di fisica e chimica in Europa (Vienna, Parigi e Berlino). A Buenos Aires si laurea in medicina, con specializzazione in otorinolaringoiatria, senza mai peraltro esercitare la professione medica. Studia anche violino e canto, occupandosi per qualche tempo di critica musicale. Attratto sin da giovane dalla nascente radiofonia, è presente alle conferenze di Guglielmo Marconi in visita a Buenos Aires nel 1910. Con alcuni amici della facoltà di medicina, tra cui César Guerrero e Romero Carranza, dà vita nel 1920 alla Sociedad de Radio Argentina, che il 27 agosto trasmette dal teatro Coliseo l'opera di Richard Wagner *Parsifal*, per la prima volta in diretta radiofonica (sua è la voce che introduce la trasmissione). In seguito è direttore del Teatro Colón e autore della prima commedia musicale argentina, *Madame Lynch*. Verso la metà degli anni Venti, sempre con Guerrero e Carranza, liquida Radio Argentina e dà vita ad una nuova società di radiofonia, Via Radial, venduta in seguito alla nordamericana ITT per 200 milioni di dollari. Somma con la quale vengono fondati gli studi cinematografici Lumiton, che nel 1933 producono *Los tres berretines*, secondo film sonoro con il sistema ottico, firmato collettivamente Equipo Lumiton ma in realtà diretto da Enrique Susini, che si ripete nel 1938 con *La chismosa* (altro titolo: *La pettezola*) presentato nello stesso anno in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia. L'anno seguente, sempre in Italia, gira *Finisce sempre così*, con Vittorio De Sica e Nedda Francy (vero nome: Neda Francalanci, vista giovanissima nel film di Cominetti *La borrachera del tango*, 1928). Nei primi anni Cinquanta, lo spirito pionieristico di Susini si rinnova nell'ambito televisivo, come coordinatore dei cameramen in seno al nascente Canale 7. Nel campo della telefonia, è stato fondatore della Cooperativa Telefónica Pinamar Ltda.

Traversa Alberto

Fa il suo esordio registico in Italia nel 1915 con il film *L'ultimo cavaliere*, girando poi *Farulli si arruola*, *Il predone dell'aria* e *Il soldato d'Italia*, tutti del 1916. Si trasferisce in Argentina nel gennaio del 1918,

accreditato nei film *Bajo el sol de la Pampa*, *Los incoscientos*, *En un día de gloria* (coregia insieme a Mario Gallo), *En buena ley*, *La hija de la Pampa*. Fa ritorno in Italia un anno dopo, regista nel 1920 de *Il birichino di Trieste*.

Valle Federico (1880-1960)

Astigiano di nascita, lavora per conto dei fratelli Lumière come operatore e regista, accreditato dalle fonti argentine come pioniere delle prime riprese aeree sul cielo di Roma nel 1909. Poco dopo è in Argentina, dove la passione per il cinegiornalismo lo porta a varare il progetto di un notiziario, *Actualidades Valle* poi *Film Revista Valle*, edito settimanalmente dal 1916 al 1931. È in tale ambito che nasce anche l'idea di trasferire in pellicola le caricature di un giovane vignettista, l'italiano Quirino Cristiani, dando vita al film satirico animato di un minuto *La intervención a la provincia de Buenos Aires*. Sempre con Cristiani, nel 1917, aiutato da un altro italiano, il proprietario del cinema Select Franchini, è produttore del primo lungometraggio d'animazione al mondo, *El Apóstol*, che ha per scenografo Andrés Ducaud, poi regista – sempre per conto di Valle – di altri due lungometraggi di animazione: *Abajo la careta* (1918, conosciuto anche con il titolo di *La república de Jauja*) e *Carmen criolla* (1918, altro titolo: *Una noche de gala en el Colón*), entrambi di satira politica nei riguardi della mentalità conservatrice dell'alta società bonaerense. Figura intraprendente, fu anche produttore di film a soggetto, fra cui *Flor de durazno*, per la regia di Francisco Defilippis Novoa, film d'esordio come attore di Carlos Gardel, a fianco di Rosa Bozán e Ilde Pirovano. Altri film da produttore sono *Milonguita* (1922), *La mujer de medianoche* (1925) dell'italiano Campogalliani e *La canción del gaucho* (1930), diretto quest'ultimo da José Agustín Ferreyra, tra i primi parzialmente sonori. Come regista è autore di *Misiones* (1917) e di *El azúcar* (1926). Buona parte dei film è andata distrutta nell'incendio occorso alla sua abitazione nel 1962, poco dopo la sua morte.

Referenze bibliografiche

Per la compilazione delle voci sono state consultate le seguenti pubblicazioni: *Enciclopedia dello spettacolo* (nove volumi), Le Maschere/Sansoni, Roma 1954-1962; *Filmlexicon degli autori e delle opere* (sette volumi), Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1958-1967; *Enciclopedia dello spettacolo. Aggiornamento 1955-1965* (due volumi), Unione Editoriale, Roma, 1966; *Filmlexicon degli autori e delle opere. Aggiornamenti e integrazioni 1958-1971* (due volumi), Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1973; AA.VV., *América Latina: lo schermo conteso*, Marsilio, Venezia 1981; AA.VV., *Historia del cine argentino*, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires 1984; Aldo Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Edizioni ANICA, Roma, 1991; Clara Kriger y Alejandra Portela (compiladoras), *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires 1997; Paulo Antonio Paranaguá, *América Latina: appunti su una storia frammentaria*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, volume IV *Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Einaudi, Torino 2001.

Sono stati inoltre consultati i seguenti siti internet:

<http://biografias.hypermart.net>; <http://bioportal1.tripod.com>; <http://cultura.rcp.net.pe>; <http://muse.jhu.edu>; <http://plampest.stanford.edu>; <http://us.imdb.com>; <http://webs.satlink.com>; www.archivodofilm.com; www.artes-video.com.ar; www.awn.com; www.cinemanet.com.br; www.cinenacional.com; www.cipo.com.ar; www.clubdetango.com.ar; www.cortometrajes.info; www.cpasfalso.org; www.diarioelzonda.com.ar; www.diariolarepublica.com; www.elportaldeltango.org; www.escriptors.com; www.filmonline.com.ar; www.geocities.com; www.lamaga.com.ar; www.lapupila.com.ar; www.loscineastas.com; www.otrocampo.com; www.surdelosur.com; www.tangocaffe.com; www.tangocity.com; www.teatrodelpueblo.org.ar; www.telpin.com.ar; www.todo-argentina.net; www.todotango.com

La ópera y la prensa gallega en la Belle Époque

Ante dos problemas fundamentales se enfrenta siempre el historiador. Primero es la propia selección del tipo de historia que desea hacer y segundo las fuentes para abordarla. Parece hoy en día aceptado por la mayor parte de la comunidad científica internacional, que el historiador se dedica fundamentalmente a la recepción, mientras que el analista atiende a la producción. Ambos trabajos, aunque distintos, son complementarios y pueden, o no, ser desarrollados por la misma persona. No es éste el momento ni el lugar para extenderse en consideraciones acerca de ello, puesto que hemos asumido que vamos a hablar de historia y no de análisis. Esto es, hablando en términos de teoría de la comunicación y siguiendo a Jürgen Habermas: trataremos de la "esfera pública", zona del "discurso" en la que se exploran las ideas y se expresa "el punto de vista público."¹

1. La prensa como fuente

Una vez aceptado esto, el historiador debe escoger sus fuentes y entre ellas tendrá un lugar destacado, si se dedica a la música de los últimos doscientos años, la prensa. Ésta es mentirosa y veraz a un tiempo, pero no por ello menos valiosa. De hecho, el *Liber Sancti Iacobi* (*Códice Calixtino*) o la *Donación de Constantino* son, de un modo o de otro, textos falsificados, pero el reto del historiador y lo que los hace interesantes es el por qué de dicho esfuerzo en construir una verdad a medias o una completa falacia. Como explicó recientemente en Lugo (España) Javier Suárez-Pajares² si seguimos a la crítica española de los tiempos de la II República (1931-36), aceptaremos que los compositores más importantes eran precisamente aquellos que tuvieron menor repercusión, dejándose de lado a los dos fundamentales: Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. De este modo, el investigador ha podido comprobar a través de la crítica periodística la mentalidad de las elites culturales por ésta representadas, mientras que ha tenido que acudir a la taquilla del teatro para discernir lo importante de lo contingente, esto es, lo que tuvo verdadera repercusión, de lo que pasó prácticamente desapercibido a quienes disfrutaban de la música como una más entre sus formas de ocio. En otro orden de cosas, el periódico no sólo ofrece críticas, sino también crónicas, artículos descriptivos de gran valor para comprender quién estaba en los conciertos, cuánto pagaba y qué tipo de espectáculos llenaban las salas de nuestras ciudades.

Hablamos, pues, de una prensa escrita que otorga gran importancia a la 'trinidad casi sagrada de información, educación y entretenimiento.' Estos dos últimos conceptos -educación y entretenimiento-, sufrieron entre los siglos XIX y XX 'más cambios que continuidades, la mayor parte de los cuales se explica en términos económicos y sociales siempre que al análisis no se incorpore la tecnología como mera acumulación de patentes, sino como actividad social que implica también personas y productos.'³

2. La prensa en Galicia

Galicia no es ajena a este proceso. Frente al mito de la tardía llegada de los modernos medios de comunicación y del atraso económico de la región, hay nuevos estudios que relativizan

dicha desventaja. Galicia está situada en el noroeste de la Península Ibérica, bañada en su mitad norte y oeste por el Atlántico y cuya frontera sur es Portugal. Durante el período que nos ocupa, la *Belle Époque*, dos son las ciudades que viven un mayor esplendor: la antigua Coruña, de fundación real en la Edad Media y con una tradición liberal que, aunque inflada por el *coruñesismo académico*, tiene base real y cuya vida musical ha sido estudiada por Luis Iglesias de Souza,⁴ Margarita Soto-Viso,⁵ y Xoán M. Carreira,⁶ entre otros; y Vigo, un pueblo de pescadores que arroja cifras de crecimiento económico y demográfico entre 1884 y 1924 - fecha de la quiebra del Banco de Vigo- que no tienen parangón en otras ciudades de la Península Ibérica.⁷

Ambas muy especialmente, aunque también otras villas como Ourense, Lugo, Ferrol, Tui, Betanzos o Vilagarcía de Arousa, tuvieron una intensa actividad periodística que careció, a menudo, de la estabilidad necesaria para la fundación de publicaciones duraderas entre las que hay, obviamente, excepciones como la de *Faro de Vigo* -rotativo de la ciudad del sur de Galicia que se edita ininterrumpidamente desde 1853, convirtiéndose así en el más antiguo periódico aún en activo de la prensa española.⁸

El tratamiento de la cultura -entendida ésta en claves tardo-decimonónicas, ajenas por tanto al relativismo cultural en que hoy vivimos- es diverso y cambia según estemos ante un diario, un semanario político o una gaceta. Igualmente importante es en este proceso la tendencia política del medio presentado. Al final de esta breve comunicación trataremos varios casos concretos, aunque haremos antes un acercamiento a las fuentes y unas generalizaciones previas.

En primer lugar, debe lamentarse profundamente la falta de trabajos de historia social del periodismo y la prensa en Galicia. El rastreo de bibliografía para la elaboración de esta comunicación arrojó, en ese sentido, resultados poco halagüeños: apenas algunos listados de periódicos y escasez de análisis de los mismos. De este modo, es difícil saber quién leía cada medio y cuáles eran realmente las tendencias de los mismos. Parece una cuestión que, incomprensiblemente, no ha interesado lo bastante a los directores de tesis de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago de Compostela, a pesar de los espléndidos resultados que dan estos estudios como demostró, entre otros muchos, Miroslav Hroch en su referencial capítulo dedicado a Bohemia en *Social Preconditions of National Revival in Europe*,⁹ en el que hace un fenomenal análisis de los suscriptores de las publicaciones patrióticas en la Chequia del siglo XIX, que permite enfocar más claramente algunos asuntos relacionados con los estudios sobre el nacionalismo.

De esta manera, Luis Celeiro¹⁰ ofrece en sus 'Apuntes sobre la prensa comarcal en Galicia' un listado de publicaciones y una sola afirmación analítica, que no por ser solitaria, es menos interesante: 'el período de consolidación de la prensa comarcal coincide con la época de restauración.'¹¹ Según este autor, había en Galicia entre 1876 y 1900 un total de 267 diarios; y entre 1900 y 1925 un total de 272. Debemos suponer, en cualquier caso, que la palabra *diario* responde a un error de impresión o a un *lapsus* del escritor, puesto que debe referirse a publicaciones de frecuencia variable.

Espinosa Rodríguez publica en 1954 un listado de la prensa viguesa¹² con el que pretende demostrar la temprana llegada de los medios de comunicación impresos a la ciudad. Las fechas que ofrece entran en ocasiones en contradicción con las que encontramos en *Apuntes para la historia de la prensa en el siglo XIX en Galicia* de Fernández Pulpeiro¹³ y ha tenido que ser Enrique Santos Gayoso quien, en 1990, ofreciera con su voluminosa *Historia de la prensa gallega (1800-1986)* los datos que hoy se aceptan como válidos. No deja de ser paradójica la obra en un aspecto: el título, *historia*, no parece el más adecuado para un listado de excelente factura y plagado de datos fundamentales, base por otra parte para cualquier estudio posterior,

puesto que carece de ambición de serlo. Se lamenta que no se ofrezca en un apéndice un útil aparato estadístico, aunque los adecuados apéndices hacen manejable el grueso volumen.

Miguel Tüñez se ocupa de estudiar las condiciones de vida de los periodistas en Galicia¹⁴ y Xosé Ramón Quintana Garrido nos ofrece al final de su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Vigueses - Fundación Provigo¹⁵ un listado de publicaciones cuyas fechas coinciden mayoritariamente con las de Santos Gayoso, aunque el autor no lo tiene en cuenta para su estudio. De hecho, a pesar de ser su discurso posterior al espléndido trabajo de Santos, Quintana Garrido utiliza en 2002 fuentes de 1920 y 1982.

El único estudio específico sobre el tipo de periodismo que se hacía en torno a la música es el espléndido trabajo realizado por Benjamín Mosquera Lavado,¹⁶ además de unas breves consideraciones con respecto a ese mismo asunto aún inéditas de mi autoría.¹⁷

Mosquera encuentra una calidad en las críticas de *Revista Gallega* imposibles de comparar casi con ninguna otra ciudad española, exceptuando Cádiz. Pondremos un ejemplo de ello aparecido en el *Diario de Cádiz*¹⁸ el 21 de febrero de 1875 a propósito del estreno de *El barberillo de Lavapiés* de Francisco Asenjo Barbieri:

El Barberillo de Lavapiés, pareceme una forma sin fondo; una burbuja de jabón, un algo, una cualquier cosa pintarrajeada y bordada por fuera, con algunos esmaltes oportunos, y algunos relumbrones de efecto. El argumento pasa en tiempos de Esquilache y Floridablanca, como podía pasar en los de Witiza o Beltrán de la Cueva; de todos modos el argumento no sale nunca, ni tenemos el gusto de verle asomar cuando se hace, ni cuando se deshace; se trata de una trama entre bastidores, se le busca bajo el tablado, se le huye por las ventanas y azoteas, y se le desbarata al tercer acto, por no desbaratarle al vigésimo tercio. Es una sombra, semi-trágica, semi-burlesca, que busca el público al mismo tiempo que los guardias Walones de los felices tiempos del rey Carlos III, y que se desvanece con menos gusto por parte de estos que de aquel. Este tal argumento o lo que sea, sirve de resorte para mover una serie de figuras hechas a capricho y que como nuestros modernos cómicos de la legua, tanto pueden servir para tramar una conspiración, como para bailar El trípili. El protagonista, es decir, el barbero, es un tipo tan necesario para que haya zarzuela, como innecesario para que haya argumento; arcano artístico que acaba de resolver el señor Larra. La deliciosa figura de Paloma, mezcla extraña de maja graciosa, de costurera traviesa y de virtud estoica, es una creación agradable, pero completamente falsa. La Marquesita, es una intrigante ambiciosa, que unas veces admira por su adhesión y lealtad, otras por su maquiavelismo y su sangre fría, y siempre por la fecundidad de su ingenio en esto de tramar complots, urdir conspiraciones, decretar secuestros y asesinatos y preparar escándalos y motines. Y su amante es un ente singular, que como los espectadores, está condenado a perseguir conspiradores sin encontrarlos nunca, a ver visiones sin atrapar la realidad y a echarla de celoso a ratos y a ratos de romántico, del modo más inofensivo y cándido del mundo. Unido a todo esto un conspirador que entra, para despertar unos celos y hacerse desafiar y luego desaparece sin cuidarse de lo uno ni de lo otro. Un Don Pedro de Monforte, personaje en Babia, que más feliz que el público, siempre tiene el hilo y jamás da con el ovillo, y un capitán de guardias que debe ser pariente de don Pedro, según es de torpe en eso de desenredar madejas de política tenebrosa. A ver si con estas figuras, no puede hacerse un Barberillo de Lavapiés, lo mismo que Un motín contra Carlos V.

El maestro compositor se ha encontrado aquí con una cosa que se deshace entre los dedos, y tratándola con suma delicadeza, le ha confeccionado un ropaje musical tan ligero como una gasa, y tan sencillo como las flores silvestres. El señor Barbieri es un cantor popular, un eterno glosador de las armonías nacionales, un fecundísimo

transformador de ese lirismo del pueblo. Se apodera del eco popular, lo diversifica hasta el infinito, lo transtorna dejándolo percibir íntegro en el fondo de las variantes con que lo adorna, y aparece siempre original sin dejar de ser reproductor: ha dado al fin con el secreto de repetir siempre, sin dejar de ser nuevo nunca. Tal vez sea éste el misterio de la lírica zarzuelesca: es lo cierto que el señor Barbieri siempre halaga y siempre hace aplaudir. Tropezó con El Barberillo, le halló hueco, (los maestros compositores deben estar muy acostumbrados a esto) y prescindiendo del fondo, y desatendiendo las situaciones, y prescindiendo del intento dramático (y en todo ello hizo bien, porque tampoco pudo hacer otra cosa) se agarró al personaje, se inspiró en su propio pensamiento, obedeció a su particular propósito, y escribió una música llena de gracia y viveza, con la que poetizó los tipos que se la ofrecían, los embelleció grandemente, contribuyó a caracterizarlos mejor, y sacó triunfante su fama de compositor popular, tras de la cual se vinieron los frenéticos aplausos que se han concedido al autor del libreto. Sirva de ejemplo, en el primer acto, la preciosa canción de Paloma (Como está mi ventana / cerca del cielo) y la música juguetera del terceto entre ésta, la Marquesita y Lamparilla que empieza: Por no sé qué aventurilla; en el segundo, la tirana a dos voces entre el Barbero y Paloma (No hay que quitar los hilvanes), y las seguidillas de aquel (En el templo de Marte vive Cupido), y en el tercero: la dancita del camión, el dúo de tiple (Ende que te he conocido), y las caleseras en dos por cuatro, con cascabeles y contratiempo de látigo (En entrando una maja / en San Lorenzo ...).

Preciso es confesar que en la esfera artística que el señor Barbieri se ha trazado, si bien es cierto que su ingenio dispone de poca diáfaneidad, y que puede temerse ver al fin sofocada su inventiva, no lo es menos que hasta hoy nadie ha podido competir con él, que posee el don admirable de agrandar lo pequeño y amenizar lo insulso, que hace chispeante y juguetón lo que parecía monótono e inflexible, y que cada vez, como siempre hasta hoy, ha producido un vistoso ramillete de flores de sencilla composición, pero de delicioso perfume.

3. Faro de Vigo¹⁹

Lamentablemente, la calidad de las críticas de la prensa musical española en la *Belle Époque* no alcanzaba tan excelsa calidad. Más bien al contrario. No olvidemos aquel articulista de *El Noroeste* de Gijón que escribía, insistentemente, *Lohemgrin* (utilizando una 'm' en vez de la 'n' correspondiente), a pesar de haber disfrutado en varias ocasiones de la ópera de Wagner.²⁰ En *Faro de Vigo* leemos el miércoles 18 de octubre de 1882 que la señorita Mantilla cantó *Il trovatore*, pero no acierta el escritor a especificar si se ocupó de Azucena o Leonora; el jueves 19 de octubre de 1882 da a entender que se encargó la misma soprano de interpretar a Maffio y a Lucrezia en *Lucrezia Borgia* de Donizetti; ignorancia reconocida por el redactor cuando escribe, a propósito de otra representación: '¿Qué nuevos juicios hemos de emitir en favor de la misma, si eso está hecho ya antes de ahora con superabundancia y con justicia por críticos musicales más autorizados, por públicos inmensos de inteligencias superiores en el divino arte? ¿Basta nuestra insuficiencia para contribuir también a sostener en el mundo artístico el merecido renombre que alcanzó la ilustre tiple por sus facultades de primer orden?' (*Faro de Vigo*, 8-XI-1887).

Los articulistas del medio carecían de la delicadeza necesaria para su cometido, gracias a lo que podemos leer frases como las siguientes: 'Ayer viernes fue vigilia con abstinencia de... teatro y por consiguiente nos hemos aburrido por ahí los *dilletanti*. ¡Lo que hacen las costumbres!

Afortunadamente hoy se representará la ópera de Verdi *Traviata* y veremos morir física a la Bellincioni, de chanzas, por supuesto. Y se oirá aquello de 'Traviata / levanta la pata / y verás debajo / al Sr. Sagasta' (*Faro de Vigo*, 28-X-1882); o 'Allí, donde hace poco cantaba la diva, relincha ahora el caballo' (*Faro de Vigo*, 13-III-1888), haciendo referencia a la condición de teatro y circo del coliseo principal de la ciudad en este momento: el Tamberlick.

Lo que parece claro es que al diario gallego le faltaba sistematicidad en su tratamiento de las noticias culturales y además de detectarse más de una mano en la redacción de las mismas -normal, por otra parte, si tenemos en cuenta el largo período al que nos referimos- comprobamos que el conocimiento musical de casi todas ellas es menor. No obstante, *Faro de Vigo* se preocupa por publicar noticias de ópera de otros lugares, especialmente A Coruña, Madrid, Porto y Lisboa, aunque también de otros enclaves musicalmente menores como Albacete, Pontevedra, Valladolid o Santander.

4. Vida Gallega²¹

Cecilio Aurelio López Piñeiro ha trabajado sobre el cine en la revista *Vida Gallega*²² y los resultados de su investigación salpican directamente a la ópera. Parece probado que el auge del cine en Vigo es determinante para la decadencia de las representaciones operísticas, aunque no parece que éstas tuviesen menor espacio en la prensa. Al parecer 'Vigo era nesa época, con moito, o epicentro das preocupacións e das actividades cinematográficas de Galicia,'²³ una región en la que según Emilio C. García Fernández (cuyo libro sobre historia del cine en Galicia es citado por López Piñeiro) las clases altas dieron la espalda al cine.²⁴

Por la propia ideología del periódico, *Vida Gallega* defiende en mayo de 1909 el estreno de una compañía teatral en Vigo cuyos miembros 'se defendieron heroicamente [sic contra el imperio del Cine, que es lo único que priva en los tiempos actuales]';²⁵ se refieren a un cine que Jaime Solá -director del semanario- considera inmoral, opone la ópera, aunque lamenta que algunas compañías "no pueden venir [al Teatro-Circo Tamberlick porque el viejo coliseo no tiene telón metálico y no sabemos si algunas cosas más que impiden ciertos espectáculos]"²⁶ Solá se refiere al cine en los siguientes términos: "Apenas hemos oído media docena de palabras en condenación del cine. Y con asombro hemos venido presenciando cómo por el lienzo de las proyecciones están desfilando las más estupidas inmoralidades sin que se haya alzado contra ellas ninguna voz. Lo cual hace suponer que, cuando menos en Vigo, que es de donde podemos hablar, las autoridades eclesiásticas -que nos parecen las más llamadas a velar por el orden moral- no ponen los pies [sic en el cine ni tienen quien les diga lo que pasa en él]"²⁷

Así, por la prensa sabemos que, en comparación con el cine -y en ello está también de acuerdo Uría en su estudio sobre el ocio en Asturias, citado en nota 20-, ha desplazado a la ópera, pero las publicaciones periódicas, elitistas como son -tal como las describió Javier Suárez-Pajares-, continuaban atendiendo los requerimientos del espectáculo lírico muy por encima de un cine que consideran incluso peligroso. No en vano, Burke y Briggs aseveran que 'las denuncias de los nuevos medios adoptan una pauta semejante, ya se trate de la televisión o de internet. Nos retrotraen a los debates del siglo XVIII o incluso del XVI acerca de los desgraciados efectos de las novelas en sus lectores y de las piezas teatrales en sus espectadores por el estímulo de las pasiones que provocaban. San Carlos Borromeo (1538-1584), arzobispo de Milán, describió las piezas teatrales como "liturgia del diablo", mientras que el primer capítulo de *Four Arguments for the Elimination of Television*, de Dennis y Merrill, se titulaba "El vientre de la bestia."²⁸

5. La Coruña: una excepción gallega

Luis Iglesias de Souza y Bejamín Mosquera nos han informado de la actividad periodística relacionada con la ópera en la ciudad más importante de Galicia durante este período. Se desprende de sus trabajos que los críticos coruñeses tenían una calidad muy superior a los de otros medios de la región, de lo que es buena prueba la cobertura que *El centinela de Galicia*²⁹ ofrece de la temporada 1842-43, o el *Diario de La Coruña*³⁰ de la de mayo de 1857. En ninguno de los medios se ofrece el nombre del crítico.

En *El Domingo*,³¹ José Millán Astray (Santiago, 1850 / Madrid, 1923), que firma como "P.P.", publica sus espléndidos comentarios en verso en los que queda probada su competencia en el campo operístico. *Revista Gallega*,³² dirigida por Galo Salinas, tiene un crítico que firma como "Orsino" o "Nelusko" del mismo nivel que Millán Astray. No en vano, La Coruña es la ciudad gallega con programación operística más estable y antigua de Galicia.³³

28.05.2003

Notas

¹ Briggs, Asa y Burke, Peter: *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus Historia, 2002. (*A Social History of the Media. From Gutenberg to Internet*. London, 2002. Traducido por Marco Aurelio Galmarini). Pág. 12

² Jornadas sobre Bal y Gay, Lugo, 9-10 de mayo de 2003. Actas en prensa.

³ Briggs y Burke, op. cit., pp. 213-214.

⁴ Iglesias de Souza, Luis: 'Algunas referencias a la ópera en La Coruña en el siglo XIX.' En: *Abrente*. La Coruña: Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, 1981-1982-1983. Pp. 73-110.

⁵ Soto-Viso, Margarita: 'La biblioteca de Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX.' En: *Revista de Musicología* Vol. XVI, 1993, nº 6: "Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones. Madrid / 3-10 / IV / 1992. Vol. 6'". Pp. 3488-3509. A este estudio de biblioteca debe añadirse el vaciado del archivo musical de Sebastián Canuto Berea: LIAÑO PEDREIRA, María Dolores: *Catálogo de partituras del archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Dos volúmenes. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

⁶ Carreira ha trabajado sobre compositores locales -de los que ha hecho ediciones críticas, además de artículos históricos-, modos productivos, historia de la ópera, la prensa y los teatros. Es el autor de la voz 'La Coruña' en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁷ Souto González, Xosé M.: *Vigo. Cien años de historia urbana (1880-1980)*. Xerais. Vigo, 1990.

⁸ Faro de Vigo "Periódico Mercantil, agrícola e industrial", aparece el 3 de noviembre de 1853 con periodicidad bisemanal (jueves y domingos); desde el 2 de enero de 1875 pasa a miércoles y sábados; trisemanal desde el 1 de abril de 1875 (martes, jueves y sábados); y diario desde el 7 de julio de 1879. Desde el 19 de julio de 1884 cambia su subtítulo por "Diario Decano de la Prensa de Galicia", lo que 'trae consigo una gran polémica pues "El Correo Gallego" desde su fundación (1-VIII-1878) fue diario, mientras que Faro de Vigo lo fue el 7-VII-1879; lo que no obsta para que éste sea el periódico más antiguo de Galicia.' Santos Gay Oso, Enrique: *Historia de la prensa gallega (1800-1986)*. Sada: Ed. do Castro, 1990. Pág. 111.

⁹ Hroch, Miroslav: *Social preconditions of national revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge: University Press, 1985. Traducido al inglés por Ben Fowkes.

¹⁰ Celeiro, Luis: 'Apuntes sobre a prensa comarcal en Galicia.' En *Miscelánea de Estudios Históricos das Terras do Ortegal*. Ponencias difundidas na Primeira Edición da Universidade Popular de Ortigueira,

1989. Pp. 19-24.

¹¹ Celeiro, op. cit., p. 21.

¹² Espinosa Rodríguez, José: 'La prensa viguesa.' En *Anuario de Vigo, 1953-54*. Dos páginas.

¹³ Fernández Pulpeiro, Juan Carlos: *Apuntes para la historia de la prensa en el siglo XIX en Galicia*. Sada: Ed. do Castro, 1981.

¹⁴ Tüñez, Miguel: '200 anos de espera. O papel dos xornalistas nos dous séculos de historia da prensa galega.' En *Estudios de Comunicación*, nº 0, xuño de 2001. Pp. 117-130.

¹⁵ Quintana Garrido, Xosé Ramón: *Diario da empresa e xornalismo cívico. O Galicia. Diario de Vigo (1922-1926)*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses - Fundación Provigo, 2002.

¹⁶ Mosquera Lavado, Benjamín: 'Revista Gallega (1895-1907). Un ejemplo de tratamiento de la información musical en una publicación de ámbito local.' En: Casares, Fernández de la Cuesta y López-Calo (eds.): *Actas del Congreso Internacional de Musicología 'España en la Música de Occidente'*. Madrid: INAEM, 1987. Vol. 2. Pp. 443-456.

¹⁷ Un acercamiento a ese texto sin publicar puede hallarse en esta comunicación bajo el epígrafe La Coruña: una excepción gallega

¹⁸ CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICMu, 1996

¹⁹ Un artículo monográfico sobre la ópera en la *Belle Époque* en Vigo, del que se extraen los datos aportados sobre Faro de Vigo, ha sido preparado por SACAU, Enrique: *La ópera en Vigo: fruta exótica para el cambio de siglo*. Actas del I Congreso Internacional de Musicología de Vigo. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses / IMLA, 2003 (En prensa) Los datos básicos sobre el medio pueden encontrarse en nota 8.

²⁰ Uría González, Jorge: *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*. Madrid: Comisión Ejecutiva Confederal de la Unión General de Trabajadores, 1996.

²¹ Vida Gallega "Ilustración regional". Aparece en enero de 1909 y se publica semanalmente sin interrupción hasta 1938. Luego desaparece y vuelve a aparecer en dos ocasiones. Santos Gayoso, op. cit., pág. 440.

²² López Piñeiro, Cecilio Aurelio: *O cine na revista Vida Gallega (1919-1938)*. Santiago: Xunta de Galicia, 1995.

²³ López Piñeiro, op. cit., p. 17.

²⁴ López Piñeiro, op. cit., p. 22.

²⁵ López Piñeiro, op. cit., p. 25

²⁶ López Piñeiro, op. cit., p. 77

²⁷ López Piñeiro, op. cit., p. 39

²⁸ Briggs y Burke, op. cit., pp. 12-13.

²⁹ El centinela de Galicia. "Periódico político, literario e industrial". Aparece el 28 de octubre de 1843 o el 1 de noviembre del mismo año, según las fuentes consultadas. Cesa el 24 de abril de 1844. Santos Gayoso, op. cit., p. 86.

³⁰ Es de suponer que se refiere al diario nacido en mayo de 1857 y que cesa en julio del mismo año, puesto que hay un *Diario de La Coruña* que surge en 1850 -además de otro que surge en 1808 y cesa en 1814-, pero del que Santos Gayoso no ofrece fecha de cierre. Suponemos que no hay dos diarios a la vez en la ciudad que llevan el mismo nombre. Véase: Santos Gayoso, op. cit., pp. 103 y 125-6. La falta de voluntad analítica del libro de Santos Gayoso impide aclarar cuestiones de este tipo.

³¹ Domingo. "Semanario ilustrado" que aparece en enero de 1881. Fue fundado y dirigido por José Millán Astray y puso todo su empeño en la parte artística. Santos Gayoso, op. cit., p. 231.

³² Revista Gallega. "Semanario de Literatura e intereses regionales." Aparece el domingo 17 de marzo de 1895 y cesa el 30 de junio de 1907. Santos Gayoso, op. cit., p. 328.

³³ Antecedentes dieciochescos fueron estudiados por Carreira, Xoán M.: 'El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775' En: Casares, Emilio y Villanueva, Carlos (eds.): *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990. Vol. 2. Pp. 27-117.

Bibliografía

BRIGGS, Asa y BURKE, Peter: *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus Historia, 2002. (*A Social History of the Media. From Gutenberg to Internet*. London, 2002. Traducido por Marco Aurelio Galmarini).

CARREIRA, Xoán M.: 'El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775' En: CASARES, Emilio y VILLANUEVA, Carlos (eds.): *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990. Vol. 2. Pp. 27-117.

CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICMu, 1996

CELEIRO, Luis: 'Apuntes sobre a prensa comarcal en Galicia.' En *Miscelánea de Estudios Históricos das Terras do Ortegal*. Ponencias difundidas na Primeira Edición da Universidade Popular de Ortigueira, 1989.

ESPINOSA RODRÍGUEZ, José: 'La prensa viguesa.' En *Anuario de Vigo, 1953-54*. Dos páginas.

FERNÁNDEZ PULPEIRO, Juan Carlos: *Apuntes para la historia de la prensa en el siglo XIX en Galicia*. Sada: Ed. do Castro, 1981.

HROCH, Miroslav: *Social preconditions of national revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge: University Press, 1985. Traducido al inglés por Ben Fowkes.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis: 'Algunas referencias a la ópera en La Coruña en el siglo XIX.' En: *Abrente*. La Coruña: Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, 1981-1982-1983. Pp. 73-110.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores: *Catálogo de partituras del archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Dos volúmenes. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

LÓPEZ PIÑEIRO, Cecilio Aurelio: *O cine na revista Vida Gallega (1919-1938)*. Santiago: Xunta de Galicia, 1995.

MOSQUERA LAVADO, Benjamín: 'Revista Gallega (1895-1907). Un ejemplo de tratamiento de la información musical en una publicación de ámbito local.' En: CASARES, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y LÓPEZ-CALO (eds.): *Actas del Congreso Internacional de Musicología 'España en la Música de Occidente'*. Madrid: INAEM, 1987. Vol. 2. Pp. 443-456.

QUINTANA GARRIDO, Xosé Ramón: *Diario da empresa e xornalismo cívico. O Galicia. Diario de Vigo (1922-1926)*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses Fundación Provigo, 2002.

SACAU, Enrique: *La ópera en Vigo: fruta exótica para el cambio de siglo*. Actas del I Congreso Internacional de Musicología de Vigo. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses / IMLA, 2003 (En prensa)

SANTOS GAYOSO, Enrique: *Historia de la prensa gallega (1800-1986)*. Sada: Ed. do Castro, 1990.

SOTO-VISO, Margarita: 'La biblioteca de Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX.' En: *Revista de Musicología* Vol. XVI, 1993, nº 6: "Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones. Madrid / 3-10 / IV / 1992. Vol. 6"". Pp. 3488-3509.

SOUTO GONZÁLEZ, Xosé M.: *Vigo. Cen anos de historia urbana (1880-1980)*. Xerais. Vigo, 1990.

TÚÑEZ, Miguel: '200 anos de espera. O papel dos xornalistas nos dous séculos de historia da prensa galega.' En *Estudios de Comunicación*, nº 0, xuño de 2001. Pp. 117-130.

URÍA GONZÁLEZ, Jorge: *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*. Madrid: Comisión Ejecutiva Confederal de la Unión General de Trabajadores, 1996.

*Fra analogie e stereotipi: 'rileggere' l'emigrazione italiana in Argentina***Una storia di lunga durata**

La storia della nostra emigrazione – in particolare quella nelle Americhe – appartiene al passato. Si tratta di un processo che ha coinvolto alcune grandi nazioni del Nord America, gli Stati Uniti prima e il Canada poi e molti paesi del Sud America: Argentina, Brasile, Uruguay in primo luogo, ma vi sono stati flussi migratori tutt'altro che secondari nel Venezuela, nel Perù e nel Cile.

Si è trattato di un esodo complesso e multiforme, infatti l'emigrazione italiana è un processo che ha coinvolto più di venti milioni di italiani ed è durato più di un secolo: dalla prima metà dell'Ottocento ad oltre la seconda metà del Novecento. I paesi di destinazione sono, oltre le già citate nazioni americane, anche numerosi paesi europei e l'Australia. Un fenomeno imponente per la quantità di persone coinvolte, per la sua estensione e per le sue implicazioni. Un esodo che è la somma di tanti esodi individuali e dunque di una straordinaria complessità, poiché cambiano i paesi di destinazione dei nostri emigranti, diverso è il loro grado di cultura: l'analfabetismo del proletariato contadino di fine secolo non è più tale nel secondo dopoguerra, si modifica pure la componente regionale a seconda dei paesi di destinazione così come vi sono varianti nella configurazione sociale dei migranti benché nella stragrande maggioranza questa continua ad essere composta da contadini e da lavoratori.

In molti paesi americani l'emigrazione ha inciso quantitativamente e qualitativamente, al punto che la storia dell'emigrazione è ormai tutt'uno con la storia di questi paesi. Quello che chiameremo la proprietà "asimmetricamente transitiva" di questo processo (che va riferito ai paesi americani e all'Australia, paesi "nuovi" la cui identità etnica e culturale si sta ancora costruendo), è che l'immigrante è condizionato nella sua identità dal paese ospite ma a sua volta lo condiziona. Un condizionamento incompleto poiché non si può dire altrettanto della patria dell'emigrante. Barzini, agli inizi del secolo nelle sue corrispondenze per il *Corriere della Sera*,¹ sosteneva che l'emigrante quando parte "muore" per il proprio paese, e questa amara constatazione coglieva un aspetto essenziale di questo esodo italiano.

Ma se vi è oggi, come vi è stato in passato - saltuariamente e con qualche incoerenza - un tentativo di recupero di questa nostra storia, purtroppo esiste una perversa, in quanto tacita e spesso neanche consapevole, gerarchizzazione della storia della nostra emigrazione, che viene istituita a partire dalla fortuna economica dei paesi ospitanti. Così l'immigrazione negli Stati Uniti suscita maggior interesse di quella in America latina, e per esempio un quartiere non sempre prestigioso come quello italiano di Brooklyn merita maggior attenzione del glorioso e laborioso quartiere genovese della Boca di Buenos Aires. I canoni presi in prestito dai paesi più fortunati servono spesso da metro per giudicare il destino, il ruolo le vicende di tutta la nostra emigrazione.

Sono convinto invece che sia pienamente legittimo rivendicare l'Argentina come un caso esemplare per la nostra migrazione per una serie di ragioni, fra cui: a) la continuità del processo migratorio che inizia prima dell'Italia Unita fino agli anni successivi alla seconda guerra mondiale; b) la capillarità di tale processo che coinvolge come in nessun altro paese tutto l'arco regionale - la cui complessità è ben nota - della penisola. Un flusso che inizia con un

primato settentrionale per poi via via equilibrarsi, come se vi fosse un dosaggio che coinvolge tutte le altre regioni; c) ed infine un fatto incontrovertibile che l'immigrazione italiana è stata la prima collettività migratoria in Argentina e ha inciso quantitativamente e qualitativamente su tutti gli aspetti di questa società come in nessun altro paese di destinazione migratoria.

Ho situato – e non potevo fare altrimenti – la nostra migrazione nel passato, tuttavia in questo approccio di “rilettura” che mi accingo a fare sono costretto a stabilire un distinguo temporale: l'emigrazione italiana è un processo definitivamente chiuso da decenni, ma le conseguenze di tale processo sono tuttora attive. In particolare nei paesi americani siamo di fronte a un processo che per dirla con Braudel è di lunga durata. Infatti nonostante il flusso migratorio – nel nostro caso – sia chiuso continua a produrre avvenimenti di carattere sociale e culturale nel presente, proprio a partire dalla proprietà transitiva che abbiamo attribuito alla migrazione.

Citerò alcuni di questi avvenimenti:

– negli anni settanta durante la dittatura militare molti intellettuali argentini si esiliavano e riscoprivano l'Italia o la Spagna o altri paesi da cui erano partiti i loro nonni.

Questo viaggio a ritroso dagli anni '80 in poi è stato percorso da molti discendenti di italiani che sono “reinmigrati” nei paesi di origine dei loro padri o nonni, alla ricerca di un lavoro e un inserimento in una società di maggior benessere. È stato come se il recente passato si ostinasse a riproporre vecchi itinerari ma, essendo impazzita la bussola, la direzione si era invertita. Infatti così come gli esuli garibaldini sbarcavano in Brasile, Uruguay e Argentina in cerca di ospitalità, esuli politici provenienti da quei paesi, oltre che dal Cile, sbarcavano in Europa (la nave è ormai metaforica).

Il voto degli italiani all'estero, ripropone (con un eccessivo grado di semplificazione) la secolare questione del legame degli immigranti con la madre patria.

Ma vi sono anche avvenimenti – non meno significativi di questi – che appartengono esclusivamente all'immaginario sociale. Nella letteratura e nella cultura argentina (come accade in altri paesi americani e con altre collettività migratorie) vi è un filone letterario consistente, al quale hanno dato un contributo notevole la saggistica e la storiografia, che ricupera nella finzione e nella memoria collettiva le vicende dei propri padri e nonni migranti. Il romanzo di Roberto Raschella *Si hubiésemos vivido aquí* (*Se fossimo vissuti qui*, e per “qui” va intesa l'Italia) che nel titolo sintetizza in modo esemplare questa operazione, – di notevole proporzioni per la sua diffusione – è una forma di ricupero della memoria collettiva degli antenati migranti da parte della narrativa e della storiografia argentina.²

Ed infine la nostra migrazione continua ad essere un fenomeno del presente per altre motivazioni. A partire dalle attuali vicende della cosiddetta migrazione “extracomunitaria” che preme sui paesi europei più ricchi vi sono inevitabili riferimenti e analogie con la nostra secolare esperienza migratoria fatti a proposito e a sproposito. E voglio soffermarmi su uno di questi confronti che sembra godere per ragioni che meriterebbero un maggior approfondimento, di una particolare fortuna nei mass media di destra o di sinistra.

Analogie e stereotipi

Si parte infatti dall'immagine più negativa dell'attuale migrazione, quella proposta per intenderci da un Borghesio o da Gentilini per rinfacciare a loro e a tutti i razzisti che anche noi siamo stati considerati così, se non peggio da altri loro precursori. Chi sostiene questa ipotesi come Gian Antonio Stella in *L'Orda. Quando gli albanesi eravamo noi*³ traccia infatti un'analogia fra gli insulti, i pregiudizi, e gli stereotipi (come condensato di questa deformata cono-

scenza dell'altro) con i quali l'attuale migrazione extracomunitaria in Italia viene bollata dai suoi più accaniti avversari e gli insulti gli stereotipi negativi che ha dovuto subire la nostra migrazione in più di un secolo di esodo di massa. “Noi” come “loro”. Noi trattiamo loro come noi siamo stati trattati, li emarginiamo, li consideriamo ladri, terroristi, prostitute, sporchi e cattivi, proprio così come siamo stati trattati noi, “giudicati la feccia dell'Europa”. Un confronto questo che, considerata la massa di dati a disposizione non ha che l'imbarazzo della scelta nel pescare qui e là, in diversi paesi e a diverse latitudini, in un arco temporale che copre più di un secolo, con molteplici citazioni che a conforto di tale tesi e di questa similitudine.

Va riconosciuto che l'analogia è un procedimento logico molto utile grazie al quale ciò che ci è noto ci aiuta a comprendere quello che ignoriamo o conosciamo appena. La sua utilizzazione, però, può rivelarsi un procedimento insidioso, un pericolo da cui è tutt'altro che esente il libro di Stella. L'operazione qui proposta è complessa poiché un Borghesio giuoca il proprio giuoco, e fa l'analisi come conviene a chi ha idee chiare non sui nostri emigranti e neanche sugli immigrati che approdano nel nostro paese ma sugli obiettivi politici che egli persegue. Adeguarsi al suo metodo, applicarlo disinvoltamente leggendo la storia della nostra migrazione con lo sguardo di altri Borghesio suscita perplessità sia sul procedimento e sia sulle conseguenze alle quali conduce questa ipotesi. Borges ricordava a proposito dell'antisemitismo del dottor Rosenberg (la presunta minaccia costituita dal popolo ebreo) che un problema mal posto suscita risposte sbagliate.

Conosco a grandi linee il fenomeno migratorio italiano, un po' meglio la sua storia in America latina e bene il caso argentino. Dichiaro i limiti di una conoscenza non per modestia o per rivendicare la specializzazione nella materia, ma proprio perché sono convinto che la complessità della storia della nostra migrazione (e di qualsiasi altra migrazione di massa con queste caratteristiche) chiami in giuoco sia l'emigrante sia l'immigrante, cioè il paese di origine e il paese di destinazione, e perciò esiga una conoscenza approfondita del contesto nel quale si sono inseriti gli emigranti (Già Gramsci poneva l'accento su tale esigenza).

Infatti se consideriamo l'immaginario sull'immigrazione e in particolare la letteratura – che di questo immaginario è una componente essenziale – per ciò che riguarda l'immigrante italiano si presenta come un macrotesto molto complesso e articolato. Va detto per inciso che l'italiano è presente – come protagonista o antagonista, come personaggio principale o secondario ed infine come soggetto collettivo – alle origini della narrativa, del teatro e del tango argentino, cioè di tutte quelle manifestazioni culturali che inserivano la cultura di questo paese nella modernità.⁴ Si può affermare che sia i personaggi immigrati, sia lo spazio che essi occupano e connotano diventa un aspetto essenziale della cultura di questo paese, ne occupa tutti gli interstizi, anche la sua assenza rinvia ad una sua presenza negata. La pampa senza gringos (con il termine *gringo* viene designato l'immigrante italiano) è una pampa che “volutamente ignora” questi agricoltori, così come accade con i gauchos protagonisti del *Don Segundo Sombra* (1926) romanzo di Ricardo Güiraldes che fingono di non considerare gli agricoltori immigrati che ormai popolano la pampa.

All'immigrante italiano nella letteratura rioplatense non corrisponde un solo stereotipo, di “stereotipo” si deve parlare al plurale, infatti questi abbondano e sono diversi, spesso in contrasto fra di loro e si articolano su una serie di opposizioni che vanno da immigrante/gaucha a immigrante/oligarca o immigrante/estanciero. Il perno delle opposizioni urbane sono i valori consolidati che incarnano l'oligarchia contro i valori dell'operaio/piccolo borghese dell'immigrante. La pampa è ricca di altre opposizioni: l'immigrante subordinato al gaucha (Martín Fierro per esempio), il gaucho sconfitto dal colono (nel teatro *La gringa* di Florencio Sánchez, nel poema di Rafael Obligado *Santos Vega El payador*), l'immigrante emarginato nella pampa

(Don Segundo Sombra), l'immigrante che avanza sulla frontiera (Pago Chico di Payró). In quanto allo spazio urbano nella città di Buenos Aires l'immigrante dilaga in ogni luogo inseguendosi in tutte le sue diramazioni spaziali e sociali (si pensi al romanzo naturalista o a un testo noto come *Il giocattolo rabbioso* di Roberto Arlt). Tutte le funzioni possibili (e contrastanti) sono attribuite all'immigrante italiano, e ciò dimostra quanto forte e capillare sia la sua presenza nell'immaginario argentino, e a sua volta tale situazione rinvia alla complessità delle strategie poste in atto dalle varie élites argentine per inserirlo o per condizionare tale inserimento.

Ridurre queste straordinarie testimonianze dei paesi ospitanti sull'immigrazione italiana, schematizzare le complesse strategie che società e migrazione hanno posto in atto per il loro inserimento ad un unico stereotipo "gli albanesi eravamo noi" diventa dunque un'operazione tanto arbitraria quanto fuorviante. Infatti gli stereotipi non sono assimilabili perché nello stereotipo solo parzialmente è in gioco il destinatario di tale operazione. Lo stereotipo rinvia in primo luogo alla cultura della società che lo costruisce. La storia dell'antisemitismo dice molto di più sugli antisemiti di nazioni diverse e in periodi storici diversi di quanto ci dice della storia del popolo ebreo.

Gli stereotipi non si possono sommare, proprio perché i diversi Borghesio agiscono con modalità diverse a seconda dei contesti e non sono interessati a descrivere i soggetti del loro discorso poiché questi diventano un pretesto per parlare d'altro. Si sa che la paura dell'immigrazione costruisce discorsi che attribuiscono – arbitrariamente – all'altro cospirazioni, progetti egemonici, ecc.⁵

Nell'*Orda*, per sostenere la tesi emigranti italiani trattati come "la feccia del mondo" l'autore ammuccia senza distinzioni tutti i peggiori stereotipi insieme ad episodi di cronaca nera che riguardano la nostra emigrazione, per privilegiare una sola immagine (fra le tante che si possono ritagliare) delle sempre complesse e originali vicende della storia di più di venti milioni di individui. Se si considerano le vicende di operai, contadini, coloni, religiosi, anarchici, socialisti, sindacalisti, imprenditori, militari si può costruire – con tanta o minor arbitrarietà di questa sfilza di stereotipi e di episodi negativi tre, quattro o cinque storie esaltanti della nostra migrazione. Ma è tale la volontà, per non dire la protervia, di dimostrare la propria tesi che Stella giunge a deformare fatti storici. Mi riferisco in particolare alla nostra migrazione in Patagonia che qui viene citata dall'autore per rafforzare le proprie argomentazioni. La storia degli italiani in Patagonia, dagli esploratori, ai militari, agli ingegneri ai coloni, ai sindacalisti e ai gesuiti e ai salesiani è una storia che ha aspetti esaltanti e non ha nulla a che fare con lo stereotipo: italiani la feccia dell'immigrazione. L'episodio di un presunto massacro di italiani a Tandil (un fanatico gaucho additava nell'immigrazione i nemici, i nuovi satana, uccide alcuni baschi e uno o due italiani) viene riproposto con estrema arbitrarietà – decontestualizzandolo – come un episodio di anti/italianismo, quando le vere vittime in quella situazione sono i gauchos. Non è casuale che del viaggio di De Amicis in Argentina si citi una frase tendenziosa tratta da un libro bello e complesso come *Sull'Oceano* nel quale descrive il suo viaggio su di una nave di immigranti e si ignori l'altro libro di De Amicis su questo soggiorno in Argentina *Ricordi d'America* nel quale si entusiasma per la trasformazione in positivo di questi emigranti e del loro inserimento.

A partire da queste considerazioni rivendichiamo – paradosso apparente – lo stereotipo come un efficace strumento per capire come una società si rappresenta l'alterità. Lo stereotipo non lo si può sottrarre dal proprio contesto, dalle società di provenienza per omologarlo ad altre situazioni. Infatti soffermandoci sull'esempio argentino e latinoamericano in generale nella raffigurazione negativa dell'immigrante italiano, la letteratura, il giornalismo e la saggistica non hanno mai operato un'identificazione con la malavita organizzata, nonostante vi fosse una

numerosa presenza meridionale. I termini come "mafioso" e "camorrista" compaiono rare volte nel teatro popolare o nella letteratura o nella cronaca con un significato quasi folkloristico ed esotico. Nella letteratura del Rio della Plata ostile all'immigrazione, l'accusa di essere un malavitoso è del tutto secondaria e va inoltre sottolineato come anche i giudizi più ostili alla nostra immigrazione non abbiano mai negato la laboriosità degli italiani e la loro duttilità ad inserirsi nella nuova società. L'immigrante italiano mafioso è costruzione di un'altra società, quella angloamericana protestante (nella quale non è sufficiente la presenza e la penetrazione mafiosa a giustificare una simile identificazione come può essere facilmente dimostrato). E non è casuale che i peggiori stereotipi nei nostri confronti siano stati costruiti da queste società.

Nel teatro popolare argentino, il sainete, fino alla prima metà del secolo ha avuto una straordinaria diffusione diventando testimonianza ed espressione insieme della magmatica confusione e di integrazione linguistica e sociale che avveniva nella metropoli Buenos Aires. La lingua e i dialetti italiani (liguri, piemontese, calabrese, napoletano, veneto) penetrano e costituiscono parte dell'ossatura linguistica del sainete. I toni farseschi del sainete grazie al grottesco, in particolare in uno scrittore figlio di immigranti partenopei, Armando J. Discepolo, contribuiranno a dare farsesca dignità drammatica al linguaggio farsesco. Ed è proprio il sainete lo spazio privilegiato dello stereotipo, nel quale le varie versioni dei "tanos" (italiani) (dal settentrionale al meridionale), i gallegos (spagnoli) nelle sue varianti regionali: galiziani, catalani, baschi, andalusi, "turcos" riferito a turchi, a siriani, a libanesi ma anche – involontario ma crudele insulto in anni in cui il ricordo di un genocidio era ancora fresco – agli armeni, "rusos" invece indicava gli ebrei provenienti dai paesi dell'Est, (russi, lituani, polacchi, romeni, ecc.). Non dimentichiamo che insieme a questi stereotipi che designavano gli immigranti convivono altri stereotipi che si riferiscono agli argentini. (È noto che sono i nostri contadini settentrionali, piemontesi perlopiù ad aver diffuso il termine sprezzante *cabecitas negras* – *nairot* in piemontese) cioè testoline nere con il quale si indicava la popolazione rurale recentemente inurbata nella quale predominava il meticcio. Tuttavia la moltiplicazione degli stereotipi ne nega l'efficacia. Nel sainete i personaggi migranti spagnoli e italiani, che sono i più numerosi, finiscono spesso per sposarsi fra di loro. Infatti i Bianchi González o i Rossi Pérez ed altri possibili combinazioni di cognomi penisolari diffusi, sono i cognomi della famiglia tipo di Buenos Aires, come i "Rossi" "Bianchi", ecc. per l'Italia.

Strumentalizzare la storia della nostra emigrazione, ignorandone la complessità e la ricchezza del suo processo di inserimento per usarlo a fini politici, non aiuta – se questo è l'obiettivo – a comprendere l'attuale processo di immigrazione extracomunitaria e caricaturizza la nostra storia migratoria. Anzi, il risultato va in direzione contraria perché la semplificazione insita nell'uso arbitrario dello stereotipo denigra la storia della nostra emigrazione, e impedisce di riconoscere quei meccanismi, quella dialettica insita in ogni processo di integrazione migratoria che potrebbe aiutare ad un inserimento questa nuova umanità che preme alle nostre frontiere.

Note

¹ Luigi Barzini, *L'Argentina vista com'è*, Milano, Tipografia del Corriere della Sera, 1902.

² Roberto Raschella, *Si hubiésemos vivido aquí*, Buenos Aires, Losada, 1998.

³ Gian Antonio Stella, *L'Orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002.

⁴ Rinvio a Vanni Blengino, *Oltre l'Oceano (Gli immigranti italiani in Argentina)*, Roma, Edizioni Associate (2a ed. 1990). Sulla lingua italiana e i dialetti vedi G. Meo Zilio, E. Rossi *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, Valmartina, 1970.

⁵ Gian Enrico Rusconi, *Scambio, Minaccia, Decisione*, Bologna, il Mulino, 1984; cfr. Hebe Clementi, *El miedo a la inmigración*, Buenos Aires, Leviatan, 1998.

*La Babel del Plata: idioma y cultura en la expresión popular rioplatense***a. La Babel del Plata¹**

La Argentina que a finales del s. XIX comienza a recibir el aluvión inmigratorio europeo presentaba una realidad social y política caracterizada, entre otras cosas, por el fuerte contraste que había producido la guerra de la independencia entre la ciudad portuaria de Buenos Aires y las provincias del interior, contraste que la llegada de los inmigrantes acentuó aún más. En efecto, los planes iniciales de la clase dirigente se vieron alterados cuando muchos de los europeos recién llegados, en lugar de ir a poblar los desiertos pampeanos y desarrollar una economía agrícola, se quedaron en la ciudad portuaria provocando un desmesurado crecimiento demográfico que causaba, inevitablemente, significativos e imprevistos cambios sociales. La Buenos Aires de "unos ranchos trémulos" prendidos en la costa se convertiría en la "gran aldea" y en poco tiempo haría exclamar a Rubén Darío: "Buenos Aires, Cosmópolis!". Buenos Aires se había convertido en una urbe moderna, rica, y orgullosa de su cosmopolitismo.

¿Qué tipo de sociedad era aquella argentina que a finales del s. XIX empieza a recibir las primeras oleadas inmigratorias? A pesar de que el territorio había sido conquistado y colonizado a partir del s. XVI, la realidad social se había mantenido casi inalterada durante doscientos años: una serie de pequeñas poblaciones aisladas, mantenidas por una economía generalmente pastoril; una población que por carencia de fuertes contrastes entre realidad urbana y realidad rural presentaba estratos sociales poco diferenciados que producían, en consecuencia, una homologación en lo lingüístico, con tendencia a un estancamiento del lenguaje en un modelo que en otros ámbitos del mundo hispánico era ya considerado "arcaico". El territorio del Río de la Plata estuvo lejos de los grandes centros de la cultura colonial española (México, Lima, Quito, Antigua de los Caballeros de Guatemala, Santiago de Cuba, Cartagena de Indias, etc) y sólo comenzó a tener contactos más frecuentes con la Metrópolis europea a partir de la creación del Virreinato del Río de la Plata, a finales del s. XVIII.

Pero, ¿qué se hablaba y cómo se hablaba en aquel Buenos Aires de fines de siglo XIX? Ya se ha dicho que se hablaba un español muy cercano al que habían traído los conquistadores; el habla porteña, con la llegada de los inmigrantes, abarcaba dos lenguas mayoritarias: el español y el italiano, y dos lenguas de minorías: el francés, que era una lengua de un grupo de hablantes, a la vez que objeto de estudio y lengua de cultura, y el inglés, que era instrumento de comunicación dentro de una comunidad reducida de extranjeros que contaba con gran peso en lo económico y prestigio en lo social. En otras palabras: a la heterogénea realidad social del Buenos Aires finisecular correspondía una serie de sociolectos que podríamos sintetizar, para los hispanohablantes, en un código elaborado y un código restringido de tipo rural; y para los inmigrantes, una interlengua, representada por el habla de los recién llegados que intentan apropiarse del idioma de la tierra de elección.

El código elaborado, hablado por las clases económicamente más acomodadas y dentro de las cuales podríamos señalar la que estaba dedicada fundamentalmente a la ganadería, la llamada "oligarquía vacuna" y otra, burguesa, de comerciantes locales favorecidos por el libre comercio después de la independencia del país. Sin embargo, la diferencia no es tan neta entre una clase y otra, porque entre ambas hay vasos comunicantes; en la primera quizá es más fuerte el

antihispanismo y más fuerte la influencia del lenguaje rural, que poco a poco irá sintiéndose como una forma de identidad nacional; la segunda, como resulta generalmente con los grupos dedicados al comercio, más abierta y liberal. El código restringido es el hablado por las clases populares, los habitantes de la periferia de la ciudad y la población rural. Estas variedades diastráticas, o sociolectos, a su vez, se manifestaban con diversas variantes según las diversas situaciones de la vida cotidiana, condicionada por la tensión comunicativa y los dominios en los cuales tenía lugar la comunicación.

Respecto a las lenguas de los grupos más numerosos de inmigrantes, hay que aclarar que el italiano estaba constituido por el mosaico de dialectos de la península, por lo tanto no se presentaba de manera homogénea; y lo mismo pasaba con el castellano de los recién llegados: cada uno hablaba con las variedades dialectales de su región (gallegos, asturianos, andaluces, catalanes, vascos) que, por otro lado, contrastaban con el habla de los nativos porteños, e incluso con la de los hombres de provincia que por un motivo u otro se habían radicado en la capital del Plata (para dar unos ejemplos de destacadas personalidades de entonces: Sarmiento era sanjuanino; Lugones, cordobés; Alberdi, tucumano).

Hay que tener en cuenta, además, en lo que respecta al comportamiento lingüístico de los colonos, dos fenómenos: uno, referido a la lengua materna de éstos: alemanes, rusos, polacos, libaneses se integran menos que italianos y españoles; y otro, referido al lugar donde se afincan los recién llegados: la ciudad favorecía la integración, mientras que los grupos que se radicaron en las zonas rurales tendieron a aislarse lingüísticamente.

Con respecto a la interlengua hablada por los inmigrantes, sorprende el hecho de que no se haya verificado el fenómeno, bastante frecuente en otras sociedades donde confluyeron grupos humanos de culturas y lenguas distintas, de la formación de lengua pidgin ni de lenguas creolas. En el plazo temporal de unas generaciones se verificó una asimilación lingüística y las interferencias fueron superadas aunque, como era inevitable, quedó en el castellano argentino la huella del superestrato de la lengua hablada por el grupo más numeroso, el italiano.

Ante la llegada de los extranjeros al Río de la Plata, la reacción de los criollos fue la de una actitud de suficiencia y desconfianza; de la misma manera reaccionaron la oligarquía – que se sentía la auténtica representante de la “argentinidad” – la burguesía y las clases más desheredadas; las tres, de algún modo se aliaron contra el inmigrante a través de la creación de un mito: el mito del gaucho a partir de la elección del *Martín Fierro* como obra literaria arquetípica de lo nacional. Esta exaltación de lo nativo por oposición a lo foráneo da lugar a la creación de un culto a la Argentina preliberal y preinmigratoria y pone de relieve la importancia de la tradición hispánica.

Es en la elaboración de una política lingüística y la toma de posiciones para llevarla a cabo que se manifiesta un conflicto que es el reflejo de tensiones anteriores. La Argentina fue uno de los países de las ex colonias españolas que con mayor énfasis se opuso a una sumisión a los modelos lingüísticos propuestos por la Academia de la Lengua de España. Ya desde el período romántico, la llamada “generación del 37”, los escritores auspician encontrar una identidad idiomática propia y no sujetarse a la preceptiva academicista.

Hay que reconocer que España, en lo lingüístico, hasta entonces se había destacado por una actitud inflexible y autoritaria, basta pensar en la persecución del centralismo castellano con respecto a otras lenguas de la Península como el catalán, por ejemplo, para entender la oposición que en aquellos confines de América se hacía a la política de unidad del idioma propulsada desde Madrid – por más buenas intenciones que la impulsara – que siempre había impuesto su propia variedad lingüística como modelo de pureza y perfección.

La polémica en la política de estandarización se centraba en la elección de un modelo de

variedad lingüística que se debía elegir entre el peninsular, académico, y que se presentaba como el modelo de estandarización de todo el ámbito hispánico, o un modelo local, el de la clase culta porteña. En este contraste entre dos modelos lingüísticos: el académico español y el habla local, se advierte la oposición entre dos actitudes: a) una que privilegia la preceptiva gramatical y b) otra que, en cambio, subraya la importancia del estilo como manifestación de la identidad social y nacional por encima de la pureza idiomática. Ese conflicto se va a manifestar en la literatura y también en las expresiones de la cultura popular del país.

El rápido crecimiento demográfico de la ciudad y el desarrollo económico producen un clima de euforia ya que todo permite suponer que los mitos positivistas del progreso, la civilización, el libre comercio, etc. se han convertido en una realidad. En medio de este clima de optimismo, la creatividad popular da lugar a manifestaciones originales y novedosas como el circo criollo, el sainete porteño, danzas y ritmos como el tango, el vals criollo, la ranchera, etc., difundidos gracias a la radiodifusión, la reciente industria discográfica y el cine.

Pero esa Argentina triunfante, moderna y progresista tropieza con la realidad del habla de sus habitantes; un idioma que arrastra arcaísmos y vulgarismos que contrastan con la pureza preconizada por las academias. De todos los “males” del castellano hablado en el Río de la Plata hay dos que los puristas decididamente no soportaban, y no escatimaban adjetivos denigrantes para juzgarlos: el voseo y los italianismos, y ambos, aunque obedecen a factores lingüísticos diferentes, estaban asociados al habla de los italianos ya que éstos adoptaron el voseo espontáneamente cuando empezaron a hablar la lengua local.

Con respecto al voseo, es en la literatura donde primero se advierte el problema entre el uso realista pero desprestigiado del *vos* y el uso del *tú*, afectado y artificioso. Los principios estéticos vigentes en la época acentúan la contradicción lingüística que hay entre el habla española de los rioplatenses y el modelo académico del habla castellana. La acentúan porque esos principios propician el realismo, la naturalidad, la autenticidad (eran los años del realismo y el naturalismo francés). El escritor rioplatense, y sobre todo el dramaturgo y el narrador, advierten el fuerte contraste que hay entre la realidad lingüística de su región y el modelo prestigioso que propone la Academia.

El género lírico se salva en un primer momento de esta contradicción. Es el más “artístico” (en el sentido de ligado a las convenciones estéticas) de los géneros y es la forma literaria más cercana al lenguaje en su pura desnudez, su intrínseca idiomática; y, en ese sentido, salta las convenciones y la realidad social del lenguaje cotidiano y se adecua naturalmente a las convenciones prestigiosas de lo académico. En la poesía el poeta habla de *tú*, de *ti*, y recurre a las formas verbales del *vosotros* sin titubear.

b. El teatro, el radioteatro y el cine.

Pero si en la literatura narrativa el problema del tuteo/voseo presenta al escritor dificultades de elección, en géneros como el teatro y manifestaciones populares como la canción, la radio, el cine – cuyo canal de difusión acentúa los rasgos característicos de la oralidad y de la lengua coloquial – el autor se encuentra ante un dilema aún más serio, porque la artificiosidad y desnaturalización de las formas de tratamiento quedan subrayadas aún más.

Con respecto al teatro, en las primeras décadas del siglo XX se desarrolla el sainete porteño, género chico, costumbrista, que refleja la realidad social de la época, centrándose en los sectores populares: el conventillo, el barrio de los arrabales, etc. y reproduce de modo realista el habla local en todas sus variantes siendo, en consecuencia, de rigor el voseo como forma de tratamiento

de confianza entre los personajes; también se reproduce — con manifiesta intención humorística — el habla de los inmigrantes. El éxito alcanzado por el sainete fue enorme, tanto que en algunos momentos era este género el que ocupaba casi totalmente la cartelera de los teatros de Buenos Aires. Es aquí donde se difunde y populariza el habla llena de interferencias de los inmigrantes italianos, e incluso, esta habla cobra un nombre “cocoliche”. En los sainetes el voseo es la forma de tratamiento que se adopta sin ningún tipo de ocultamiento; con respecto a los italianismos, es necesario destacar que en el llamado “género chico” no sólo aparecen en el habla de los italianos sino también en otros personajes nativos; se trata, en este caso, principalmente de italianismos léxicos: *attenti, tutti, Guarda!* (por *Cuidado!*), lo que pone de manifiesto que ya se habían filtrado en el habla coloquial rioplatense. En cuanto al cocoliche, las interferencias del italiano son principalmente en el plano prosódico (*osté* por “usted”, *pirmiso* por “permiso”, *corazone* por “corazón”, *amerecano* por “americano”, sonido aspirado de /X/ por sonido /K/ *coven* por “joven”; léxicos: *testa* por “cabeza”, *vecchio* por “viejo”, etc) y muchos otros que entran a través del lunfardo: *manyar, yira, pibe*, etc.

Paralelamente a este teatro popular se desarrollaba también un teatro que, aún reflejando la realidad local rioplatense no se conforma con el género chico y aspira a una expresión más universal: es el teatro de los autores rioplatenses hoy considerados clásicos: Julio Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere. En sus obras se advierte ya una vacilación entre tuteo y voseo respondiendo a las diferencias sociales y culturales de los personajes: las clases ilustradas usan el tuteo, las clases populares y de zonas rurales, el voseo, y en otros casos se advierten verdaderos casos de oscilación entre un uso y otro.

Las mismas soluciones son adoptadas por el cine de las primeras décadas del siglo XX: en las formas de tratamiento la oposición tuteo/voseo obedece a un contraste entre las distintas capas sociales. En las películas ambientadas en lugares y épocas distintos del territorio argentino, los personajes se expresan con el *tú*. Lo mismo ocurre con la radionovela, género de gran difusión en las primeras décadas del s. XX, y asociada al fenómeno del circo y del teatro. Los temas preferidos eran los de tipo gauchesco o campero, aunque no faltaban los dramas urbanos de los barrios porteños, vida de santos, o temas universales.

En el sainete, expresión popular, no existe el conflicto entre las formas prestigiosas del idioma y la realidad del habla local: las convenciones del género aceptan estas últimas e, incluso, hacen de ella un recurso humorístico que es uno de los elementos característicos del sainete. El “otro” teatro — en cambio — precisamente por su aspiración a inscribirse en el marco de lo literario, tropieza con el escollo de la preceptiva idiomática. Una de las soluciones más plausibles que se encuentra, casi como actitud salomónica, es asociar el uso de las formas de tratamiento con los estratos sociales de los personajes. El radioteatro y el cine, grosso modo, reflejaron de la misma manera la divergencia.

c. La canción popular: tango, vals criollo, ranchera.

En la canción popular, y más precisamente en el tango, se podría dar por descontado, conociendo su origen y los ambientes en los que arraigó en un primer momento, que el voseo es la forma de tratamiento por antonomasia; sin embargo, basta un rápido control para darse cuenta de que las formas del *vos* no aparecen obligatoriamente en todas las letras. Encontramos tangos escritos en la forma de *tú* ya desde la década del 20: un caso es el de *Ríe payaso*. En toda la letra aparece la forma de *tú*, que se encuentra en el imperativo del título: *rie*:

Ven, payaso, /acércate/ Si te quieres embriagar/

Se sabe que cuando el tango empezó a triunfar en el extranjero (y en consecuencia, también empezó a ser aceptado entre la burguesía porteña que en un principio había visto con desprecio este género de música) se sintió la necesidad de adaptar las letras a la comprensión del nuevo público hispánico: Gardel empieza a componer con Le Pera que trata de “adecentar” las letras de los tangos. Así sucede que también en un tango clásico del repertorio gardeliano *Volver* no haya ningún rasgo de voseo, tampoco en *Mi Buenos Aires querido* e — increíblemente — en *Por una cabeza*, los tres de Gardel y Le Pera.

Muchas veces el texto puede resultar neutral respecto al uso del voseo. En efecto, el voseo se manifiesta sea en la forma pronominal *vos* y en la conjugación verbal; pero en castellano no es obligatoria la presencia del sujeto pronombre (la forma objetiva es *te*, el posesivo es *tu*, sólo la forma *ti* no existe en el cuadro de pronombres y determinativos del voseo); con respecto al voseo verbal rioplatense, presenta conjugaciones diversas a las del tuteo sólo en las formas de presente (indicativo y subjuntivo) y del imperativo. Así puede haber toda una letra de tango en la cual sea imposible determinar a ciencia cierta si está escrito en la forma de voseo o tuteo, aunque se use la segunda persona. Esto sucede muy a menudo en las letras de Homero Manzi (en *Sur, Malena, Barrio de tango, Romance de barrio*, etc) lo cual deja suponer que no se trata de una simple casualidad sino que ha sido evitado el voseo; incluso en el tango *Che bandoneón*, con el uso del popular *che*, no aparece en el texto ninguna forma de voseo en los verbos y pronombres de segunda persona. En *Mano blanca* hay un solo verbo que denuncia el uso del tuteo:

Carrerito del barrio el Once/ que vuelves trotando para el corralón.

Lo más curioso, sin embargo, es la presencia en una misma letra de tango de las formas tuteantes y voseantes, manifestadas a través de las formas ya sea del paradigma verbal, ya del paradigma pronominal. En *La cumparsita*, quizá el tango más clásico del repertorio rioplatense, el uso de la forma de tratamiento salta del tuteo al voseo:

Si supieras que aún dentro de mi alma/conservo aquel cariño que tuve para ti (...) ya ni el sol de la mañana/ asoma por la ventana/ como cuando estabas vos.

Este contraste, esta falta de uniformidad en el uso de las formas de tratamiento es muy frecuente en las letras de tango, y en muchos casos se advierte que la elección de una forma u otra obedece a la imposición de criterios métricos, acentuales o de rima:

*Hablame. Rompé el silencio/ no ves que me estoy muriendo
y Quítame este tormento/ porque tu silencio ya me dice adiós.*

En Siga el corso:

Decime quién sos vos, /decime dónde vas/ alegre mascarita/ que me gritas al pasar.

En Nunca tuvo novio:

Deja de llorar por el príncipe soñado que no fue/ junto a ti a volcar/ el rimero melodioso de su voz. / Tras el ventanal, mientras pega la llovizna en el cristal,/ con tus ojos ya cansados de dolor/ soñás un paisaje de amor/ (...) Yo con mi montón de engaños/ igual que vos vivo sin luz/ sin una caricia venturosa/ que en mi pecho haga olvidar mi cruz.

Esta oscilación en las formas de tratamiento y, sobre todo, el hecho de que se usen indiferentemente en un mismo texto tanto una forma como la otra y eso pase desapercibido, pone de relieve el conflicto que la norma lingüística rioplatense padecía en esos momentos, el titubeo entre la elección de un uso u otro.

El tango *Mocosita* (Rodríguez y Soliño) dice en el estribillo:

Mocosita, no me dejés morir/ volvé al cotorro que no puedo vivir/ Si supieras las veces que he soñado/ que de nuevo te tenía a mi lado/ Mocosita no seás tan cruel/ no me abandones quiero verte otra vez/ Mocosita, no me dejes /que me mata poco a poco tu desdén.

A pesar del arraigo del voseo en la sociedad argentina, la norma prestigiosa condena las formas de voseo en el presente de subjuntivo (*tengás, podás, comás, escribás*), el hablante culto que vosea evita estas formas, a las que prefiere las del español estándar (*tengas, puedas, comas, escribas*); en la letra de este tango vemos que conviven, incluso, verbos en presente de subjuntivo tanto con la morfología del voseo (*dejés, sedás*) que del tuteo (*abandone, dejes*), y el verbo “dejar” aparece en las dos formas con pocas palabras de distancia: *dejes/dejés*.

En cuanto a los italianismos, se encuentran en las letras de los tangos, más allá de los que se incorporaron a través del lunfardo, cuando la temática hace referencia a personajes de inmigrantes, contando sus dramas: amores contrariados, nostalgia por la patria o la familia lejanas; pero, en general, se trata de una temática poco frecuente. La incorporación de palabras o expresiones italianas denotan, como se puede advertir en el ejemplo a continuación, la intención de identificarse con el personaje evocando esa habla suya que, en los momentos en que los sentimientos se exaltan, deja aflorar inconscientemente palabras de la lengua materna. En el tango *La Violeta* de Nicolás Olivari, se canta:

Y en la sucia cantina que canta/ la nostalgia del viejo paese, / desafina su ronca garganta/ ya curtida de vino carlón./ E...! La Violeta lava, la va, la va.../ la va sul campo che lei si sognaba....

Junto con el tango se impusieron otros géneros de canción popular, relacionados también con la música que llegaba de Europa: el vals criollo, la ranchera, ambos pertenecientes al ritmo de 3 x 4 e inspirados en el vals, la polka o la mazurka europeos.

El vals tiene, por lo general, una letra de tema amoroso, aunque no faltan las temáticas de tipo nacionalistas como, por ejemplo, en los de Héctor P. Blomberg o nativistas, como muchos de los primeros temas que cantó Gardel. La forma de tratamiento en los vales es casi siempre la del *tú*: las letras de los vales se inspiran en los modelos de la poesía culta donde no tenía cabida el voseo; además, tratándose en muchos casos de canciones de amor, las convenciones de la época no permitían tan fácilmente la confianza entre jóvenes de sexos diferentes, y en el discurso se aceptaba la ficción convencional de un *tú* que sonaba más elegante y decente. Las excepciones que justifican el uso del voseo en los vales son las de las letras que representan personajes y ambientes rurales, como el famoso vals *Palomita Blanca*:

Vuela noche y día de mi nido en busca/ y escribí en el cielo con sereno vuelo: / No te olvida nunca sólo piensa en vos.

Nótese, sin embargo, la ambigüedad entre la forma de *tú* del imperativo (*vuela*) y del voseo en el verbo siguiente y el pronombre final.

El caso de las rancheras es diferente. Se trata de una música de resonancias campestres y que en muchos casos apela al humorismo. En estas últimas sobre todo no se escatima el voseo. Un ejemplo, de una de las más famosas *Las margaritas*:

Y hasta el alma vendería/ y lejos me iría/ a vivir con vos.

En *Remigio*, de A. Maizani, aparece incluso el voseo con *-ís* forma realmente inexistente en el ámbito bonaerense:

Remigio, no me andís bolaceando/ decime si te sigo gustando/ Remigio, pa' casarnos prontito/ agora mesmito comprame el colchón.

Más adelante, en un recitado, el protagonista Remigio le dice a su interlocutora:

¿Cómo? ¿Tenís pretendiente?

La elección del voseo en *-ís*, propio de la zona andina, demuestra claramente cómo la elección de estas formas son puramente convencionales, justificadas, como en este caso, por la intención de describir a los protagonistas como campesinos provinciales, subrayando rasgos de inocencia y picardía al mismo tiempo.

Un rasgo marcado de la cultura del tango es el sexismo, más precisamente, la exaltación de

la virilidad. Se sabe que la sociedad rioplatense - como la española y la italiana, por otra parte - es acentuadamente machista; machismo que da lugar a una serie de prejuicios y obsesiones que se manifiestan también en el habla y cuyas huellas se pueden rastrear incluso en algunas letras. En la sensibilidad popular rioplatense el uso de *tú* estaba asociado a las clases altas, por un lado, y en boca de un hombre era interpretado como rasgo de afeminamiento; en consecuencia, era sentido como un uso afectado. Eso se ve reflejado en, por ejemplo, la letra del tango *Niño bien*:

Niño bien, pretencioso y engrupido/ que tenés berretín de figurar/ niño bien que llevás dos apellidos/ y que usás de escritorio el Petit bar./ (...) / Vos creés que / porque hablás de ti/ fumás tabaco inglés/ paseás por Sarandí / y te cortás la patilla a lo Rodolfo/ sos un fifi.

No es un descuido gramatical, sino un recurso irónico la expresión: *hablás de ti*. En efecto, la forma pronominal *ti* en lugar de *tú*, resulta más expresiva para connotar, por asociación sonora de la vocal *i* con un timbre agudo, rasgos femeninos o, de todas maneras, de afectación. Se cuenta una anécdota de Julián Centeya (un protagonista del mundo del tango) que cansado de las observaciones que le hacía un conocido suyo respecto a las incorrecciones que cometía al hablar o escribir, le dedicó estos versos:

Aunque me veas así/ de burdo paño vestido/ soy mucho mejor nacido/ y más leído que ti

César Tiempo observó que la forma del pronombre no era *ti* sino *tú*. Y Centeya respondió: - “Yo a ese turro no lo trato de *tú*”. El pronombre *ti* sonaba ridículo y, por consiguiente, era una forma indirecta para ridiculizar a su contrincante; y de paso, servía para rimar con el primer verso.

Otra anécdota cuenta que cuando Discépolo se enteró que las letras de sus tangos habían sido censuradas por una comisión formada para mantener la pureza del idioma dijo. - “A esa gente no le preocupa que las muchachas vayan moviendo el trasero con la rumba, no les preocupa que se vuelvan todos afeminados con el bolero; les molesta sí, mi humilde *Yira, yira*”. El bolero, canción popular de origen centroamericano, que había alcanzado gran popularidad, era vista, en comparación con el tango, como canción menos varonil, más afín a una sensibilidad femenina.

Como se ha podido comprobar en este rápido panorama, la música popular también reflejó el conflicto lingüístico entre el habla de una población heterogénea y los modelos de prestigio impuestos no sólo por una élite local, sino incluso por una institución extranjera como era la Real Academia Española. Las soluciones que los autores encontraron fueron de diversa índole, sin duda acertadas, vista la vigencia después de tantos años, de la música rioplatense no sólo en su propia patria sino también en el mundo entero.

¹ Este trabajo es el texto preparado para la conferencia con la que participé en el encuentro *European Musical Heritage and migration*. Se trata de un “work in progress” que se incluye dentro de un proyecto de investigación más amplio que tiene como objeto de estudio aspectos relacionados con la normalización y normativización del español en la República Argentina. La bibliografía se limita a las obras consultadas para la redacción de este trabajo y los textos de letras de tangos citados están tomados del sitio internet: www.elportaldeltango.com; las citas de vales y rancheras, de fuentes discográficas.

Bibliografía

- Benedetti, H.: *Las mejores anécdotas del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
Borello, R. *Para una historia del voseo en la Argentina* en “Cuadernos de Filología” 3(U.N.C), 1969, pp. 25-42.

Cancellier, A.: *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Padova, Unipress, 1966.
 Carricaburo, N.: *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros, 1999.
 Carricaburo, N.: *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*, Madrid, Arco Libros, 1997.
 Di Tullio, A.: *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
 Fontanella de Weinberg, B.: *El español de América*, Madrid, MAPFRE, 1992.
 Gregorio de Mac, M.: *El voseo en la literatura argentina*, Santa Fe, U.N del Litoral, 1967.
 Meo Zilio, G.: *Estudios Hispanoamericanos*, Roma, Bulzoni, 1993.
 Moreno Fernández, F.: *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1998.
 Salas, H.: *Homero Manzi y su tiempo*, Buenos Aires, Vergara, 2001.
 Salas, H.: *Il Tango*, Milano, Garzanti, 1992.

Desde finales del siglo XIX arquitectos, maestros de obra y albañiles italianos, importando, adaptando y creando técnicas y materiales, dieron un nuevo perfil a muchas ciudades Latinoamericanas como, por ejemplo, Sao Paulo y Buenos Aires que adquieren una fisonomía particular con los nuevos edificios y monumentos y con las *casas chorizo* y el ladrillo a la vista.

Entre ellos se destaca Francesco Tamburini quien con sus diversos proyectos, dió una determinada característica a la arquitectura publica argentina de la época. Además de Escuelas, Bancos y Hospitales Tamburini trazo el perfil definitivo de la Casa de Gobierno con la explícita misión de *presentar la nación* y del Teatro Colon de Buenos Aires, la capital de un país que afirmaba su federalismo.

El vocabulario arquitectónico que Tamburini trajo de Italia y del que se sirvió para la mayoría de sus proyectos, sumado a la arquitectura que encuentra a su llegada a Argentina y que ve y 'vive' durante los siete años que allí reside crea su propio idioma. Sus espacios y la ornamentación y decoración que utiliza crean un estilo que se mantendrá en vigencia hasta el afancesamiento del interior de la Casa de Gobierno y del Teatro Colón.

En 1887 Tamburini proyecta el *Nuevo Teatro* para la ciudad de Córdoba, capital de provincia en la que, realiza un verdadero proyecto edilicio, *pendant* del que realiza para la Capital Federal. En la edición del 11 de febrero de 1887 del diario «El Interior» de Córdoba, se lee en artículo dedicado al *Nuevo Teatro*: «Se ha tomado por modelo el teatro mayor de Italia: es el celebre Scala de Milán que ha dado el tipo de tantos otros edificios semejantes».

Luego de 7 años de trabajar intensamente en obras publicas Tamburini optó por convertirse en profesional independiente. Renuncio a su puesto como empleado del Estado Nacional en un momento muy especial. La participación en un concurso, casi ganado de antemano, para la realización del proyecto del máximo templo de la música y la lírica: el Teatro Colón de Buenos Aires.

El anterior Teatro Colón estaba situado al norte de la Casa Rosada, frente a la Plaza de Mayo. También realizado por un italiano; el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini (padre del futuro presidente de la República) quien llegara a Buenos Aires para realizar obras hidráulica pero, tal vez es mas conocido como el eximio dibujante que registró a todas las personalidades de la sociedad porteña

Pellegrini cuidó personalmente de todos los detalles del teatro. Su capacidad estaba calculada para 2500 personas. La sala tenia 15 mts de ancho en su frente mínimo. Los palcos divididos en tres hileras, eran muy superiores a los de los antiguos teatros Coliseo y de la Victoria. Sobre los palcos altos se encontraba la «cazuela» destinada, según la antigua tradición española a la concurrencia femenina. El «paraíso» reservado exclusivamente para los hombres tenia entrada independiente por la calle Reconquista. La gran mayoría de las pinturas internas fue realizada por los italianos Cheronetti y Verazzi.

Después de algunas pruebas con bailes de Carnaval la inauguración oficial se llevo a cabo el 25 de abril de 1857 con «La Traviata». Es demolido en el año 1889 para dar lugar al nuevo

edificio del Banco Nación.

El nuevo Teatro Colón respondía a una iniciativa del Intendente Torcuato de Alvear quien tenía por objetivo la modernización de la Capital Federal.

La directriz era de colocar la nueva sede en un lugar mas alejado del centro eligiéndose a tal efecto, una manzana de la antigua estación del Parque.

El 11 de marzo de 1889 se abre la licitación a la que se presentan Camilo Bonetti, Francisco Astigueta y Angel Ferrari con trabajo preparado por Tamburini. La propuesta deslumbró pues, como comentaban los diarios de la época, «la sola perspectiva del teatro que tomaba dos de sus frentes, era ya un cuadro valioso por la ejecución de pincel».

Un cuarto proyecto, el del ingeniero y arquitecto Juan Tosi, que viene a sumarse con algún atraso contemplaba algo que Tamburini había descuidado: una sala con teléfonos y además, telégrafo para periodistas. Pero nada logra superar el esfuerzo de Ferrari y el proyecto que presenta es el vencedor.

El proyecto de Tamburini respondía a la tipología de sala en herradura de los teatros de ópera *alla italiana*, aunque las dimensiones de los halls y vestíbulos se acercan mas al modelo francés de la ópera de Garnier. En el proyecto Tamburini previó, también, algunas soluciones para el acceso directo de carruajes- a través de una calle interior, hoy de uso peatonal- así como una mayor dimensión y cantidad de los palcos, cuya compra anticipada por los miembros de la elite social porteña, permitió financiar la construcción.

A la sorpresiva muerte de Tamburini, en medio de la dramática crisis política y económica de 1890, todos sus proyectos quedaron parcialmente demorados como todas las obras públicas.

Algunos, como el Teatro Colón, fueron continuados por Víctor Meano, su colaborador mas directo también nativo de Ancona, pero otros fueron aparentemente, asumidos por Juan Antonio Buschiazzi (italiano, padre del gran historiador de la arquitectura y creador del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, Mario Buschiazzi).

Meano y, posteriormente, su sucesor, Julio Dormal, asumieron la continuidad del proyecto y construcción de la obra pero se vieron sometidos a hacerse cargo también de un pesado legado: salir del cruce del fuerte intercambio de intereses- entre gobierno municipal y nacional- y de las críticas a todos los aspectos del proyecto y construcción, durante los veinte años que duró su ejecución.

Los cuestionamientos fueron sistemáticos, sostenidos en el tiempo y contra todos los aspectos posibles: el sitio, las dimensiones del terreno elegido, el partido adoptado, los estilos aplicados, la resolución técnica, la actuación de la Municipalidad, hasta correr el riesgo de ser demolido en plena construcción. Hacia fines de 1899 el ingeniero-arquitecto Juan Buschiazzi - quien había sido director de obras de la municipalidad de Buenos Aires durante la intendencia de Torcuato de Alvear y fundador y posteriormente Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos- llevo adelante una campaña por la demolición por motivos estéticos y por la ubicación en relación a la plaza Lavalle, pues no quedaba ubicado en escorzo respecto de los posibles ejes principales que organizan las visuales.

Víctor Meano salió a defender la memoria de su maestro y decía «El señor Buschiazzi me hablo de su proyecto demoledor insinuándome que si lo llevaba a cabo me encargaría el levantamiento de nuevos planos o modificaciones de los antiguos y tuve el honor de manifestarle que estos son de tal naturaleza, tan completos, responden con tal exactitud al objeto, que me creía incompetente para mejorarlos».¹

La polémica ocupó periódicamente paginas de la *Revista Técnica* y posteriormente

Arquitectura, así como artículos en los diarios. Recordamos uno de Víctor Meano «El nuevo Teatro Colón», en *Revista Técnica* n 96, enero de 1900, y otro muy incisivo de Telémaco Susini, «Defectos del nuevo edificio del Teatro Colón» en *Arquitectura*, n 6, julio 1904 quien escribía que el teatro estaba «reñido con todas las reglas de la estética cuando debe ser modelo porque es un edificio publico, oficial, que cuesta varios millones (y en cambio) no ha sido otra cosa en su origen que el producto de una empresa de lucro y de especulación que poco se ha tenido absolutamente en cuenta la seguridad de los concurrentes... que debió haber sido calculada al abrigo de objeciones fundamentales...»

Estos diversos vaivén y la muerte de Ferrari retrasaron las obras. La salida encontrada fue la municipalización. En 1900 Buschiazzi presenta un nuevo proyecto que propone un teatro menor, Meano continua con el de Tamburini (con sus modificaciones). La obra es encargada a Meano. Gana la licitación la empresa constructora Pellizari e Italo Armellini. Para realizar la mayoría de las esculturas y relieves es contratado el italiano Luis Trincherio.

El 1 de junio de 1904 Buenos Aires se conmueve con la noticia: en su domicilio de Rodríguez Peña 30 ha sido asesinado Víctor Meano. Tenia 44 años, en sus manos estaban en esos momentos dos de los edificios mas importantes que se levantaban en aquel Buenos Aires de principios de siglo: el Teatro Colón y el palacio del Congreso de la Nación.

La construcción del Teatro Colón entra entonces en el ultimo capítulo de su accidentada historia y será el ingeniero y arquitecto Julio Dormal, de origen belga, quien lo termina aumentando las obras de ornato y confort.

El 25 de mayo de 1908 el Colón abre sus puertas. Pese a los años transcurridos y a las modificaciones realizadas por Víctor Meano y Julio Dormal - respecto del tratamiento de fachadas y decoración interior fundamentalmente el Teatro Colón mantuvo en gran parte su espíritu inicial.

¹ A él debemos uno de los mas completos documentos sobre la construcción del teatro. En efecto en 1892 la Editorial Kraft publica una importante edición bajo el titulo de *El Nuevo Teatro Colon/Buenos Aires/ Angel Ferrari concesionario/ Planos definitivos aprobados por el Superior Gobierno con/ Decreto de fecha 10 de setiembre de 1892. Especificaciones/ Detalles de construcción y de ornamentación/ Víctor Meano-Arquitecto/ Buenos Aires, Kraft, 1892.*

Opera, Potere e Migrazioni in Latinoamerica

Questo testo intende fornire una cornice di riferimento ai contributi specifici del gruppo di ricerca "Rapporti italo-iberoamericani-Il teatro musicale (RIIA)" dell'Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana durante il periodo coloniale (IMLA).

Il RIIA fu costituito durante i lavori del Convegno madrileno dell'International Musicological Society (IMS) nel 1992 (IMLA study group). Da allora RIIA fu presente nei successivi incontri quinquennali della IMS: durante il Congresso IMS a Londra nel 1997, con una relazione letta dal suo coordinatore, e nel Congresso IMS di Louvain del 2003, con una poster session dedicata alle migrazioni dei popoli europei verso l'area del Rio de la Plata.

Quest'ultimo appuntamento, tra l'altro, costituì l'esordio delle attività organizzate sotto il titolo di "European Musical Heritage and Migrations. Opera in Rio de la Plata (1870-1920)", che contò sulle sovvenzioni dell'Unione Europea (programma Cultura 2000) e sui contributi di studiosi dell'Università di Ca' Foscari (Venezia), di Mundoclasico (Spagna), dell'Università di Regensburg e dell'Universidad de Buenos Aires.

Il gruppo, in questa tappa, studia il fenomeno migratorio considerando le attività musicali, l'opera in particolare, come spie particolarmente sensibili e capaci d'individuare aspetti meno evidenti di quei fluidi processi sociali. Il teatro musicale, nel suo spostamento, è qui un segno, il migrante è osservato da un palco d'opera. Sebbene gli attuali interessi del RIIA si concentrino sui grandi flussi migratori verificatisi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ritengo ineludibile enunciare le problematiche vicende che inaugurarono molto prima l'arrivo della drammaturgia musicale italiana nei territori iberici.

Ecco dunque una sintesi delle mie precedenti ricerche su specifici casi, emblematici del faticoso successo che gli Italiani inizialmente conseguirono esportando nel mondo iberico il loro particolare stile di drammaturgia musicale.

Tali esiti si resero possibili grazie ad un gruppo di nobili italiani che svolsero importanti attività di potere in Portogallo, Spagna e nei territori americani controllati da quelle corone, e che furono particolarmente interessati -non soltanto per motivazioni artistiche- alle committenze di spettacoli operistici italiani. La promozione di produzioni culturali italiane fu agevolata dalle aperture, sconosciute ai precedenti Asburgo, dell'esordiente dominio borbonico in Spagna.

Tuttavia, se a corte si spalancavano le porte ad opera italiana e tragedie francesi, gli operatori transpirenaici che migravano per la Spagna non trovarono altrove facile accoglienza. Le difficoltà di ricezione di queste novità sceniche, sia da parte dei poteri locali sia da parte degli amministratori teatrali, costituiscono un capitolo importante di questi studi.

In questa sezione della mia ricerca spiccano due famiglie in particolare: gli Spinola di Genova e i Caracciolo di Napoli.

Il rapporto di committenza che gli Spinola ebbero con Giacomo Facco è un punto nodale della ricerca, così come il legame creatosi fra questa famiglia e le prime compagnie di teatro musicale italiano, i Truffaldini in primis, arrivate in Spagna e da lei promosse.

Altri momenti del lavoro analizzano il rovescio della medaglia: il rifiuto delle aree iberiche verso le forme drammaturgiche italiane, che risulta dalle vicende, talvolta tragiche, di perso-

naggi attivi nel mondo del teatro d'opera: emblematico, ad esempio, il caso della trasferta della famiglia di violinisti Massa dal Piemonte al Portogallo al Rio de la Plata, oppure dei Da Silva, che in un viaggio in senso opposto devono abbandonare il nativo Brasile per essere giudicati dall'inquisizione portoghese.

Già nell'Ottocento le nuove nazioni liberali americane daranno meno protezione all'opera, ma parallelamente forniranno maggiore libertà d'azione. Il teatro musicale dovrà aspettare l'arrivo di un nuovo pubblico italiano, proletario e contadino: soltanto allora l'opera avrà uno sviluppo considerevole, diventando un simbolo dell'idea di nazione.

Ci concentreremo ora su un particolare momento di passaggio: gli ultimi tempi dell'impero asburgico in Spagna.

1.

Melchor Antonio Portocarrero Lasso de la Vega, conte della Monclova (schema 1).

Fu un soldato che sicuramente si sarebbe sentito a suo agio ai tempi di Carlo V, ma che si trovò a vivere alla fine di un'epoca in cui le glorie militari cedevano il passo, ogni volta di più, al pragmatismo degli avvocati e dei burocrati. A 22 anni aveva addirittura perso un braccio lottando nelle dune, vicino a Dunkerque, contro i francesi, nemici tradizionali della Spagna; ma, con l'andare degli anni, dovette scoprire che il re avrebbe sposato proprio una francese e che francese, dunque, sarebbe stato l'erede al trono della Spagna.

Portocarrero divenne viceré della Nuova Spagna e del Perù. Promosse a Lima forme antiche di teatro musicale: una zarzuela 'con mucha musica', *Tambien se vengán los dioses* di Lorenzo de Las Llamosas, e una nuova versione musicale de *La Purpura de la Rosa* di Calderon de la Barca. In Messico, dove era divenuto viceré, Sor Juana Inés de la Cruz, donna dei nuovi tempi, gli dedicò una commedia, ma, anche se aveva a scrivere encomie ai potenti, non gli prestò per il resto molta attenzione.

Le successive quattro strutture illustrano fenomeni di mecenatismo nel teatro musicale da parte di quei nobili italiani che occuparono funzioni politiche importanti sotto la corona spagnola. Si tratta, come ho già detto, dei casi delle famiglie Spinola e Caracciolo e delle loro attività nella promozione di oggetti culturali talora osteggiati dai circoli iberici più conservatori.

2.

Paolo Spinola Doria (2).

Fu contemporaneo di Portocarrero e, come lui, servì la Spagna asburgica in declino; tuttavia Spinola, anche se iniziò la sua carriera come militare e finì i suoi giorni come prete, fu soprattutto un fine diplomatico e la sua genealogia non iberica escludeva i valori calderoniani.

Tra il 1668 e il 1670 fu governatore a Milano, ambasciatore a Vienna e negoziatore, sotto l'egida spagnola, dell'importante pace di Nimega. Il suo ambiente era quello delle metropoli, Napoli soprattutto, e non quello dei vicereami americani (un'esaltazione della ispanità e delle sue tradizioni). Si mosse in mezzo agli intrighi della corte partenopea controllandoli da lontano grazie alle sue spie, e, con moderna nonchalance, usò le proprie influenze per far nominare un assassino come giudice del crimine.

Tuttavia non portò solo banditi a Napoli, ma anche gente legata alle arti, come i parenti del pittore Luca Giordano, l'artista napoletano che stava realizzando la decorazione dell'Escorial, e anche i familiari di Tomás de Torrejón, il compositore di quella attempata versione peruviana di *La Purpura de la rosa* commissionata da Portocarrero.

Spinola era un uomo dei tempi nuovi e come tale aveva promosso a Vienna, trent'anni prima, un altro tipo di spettacoli di teatro musicale: nel 1672, in occasione del compleanno di Mariana, la Regina spagnola, fece eseguire uno spettacolo, *La Flecha sin amor*, una commedia con una grande quantità di parti musicate, che era basata sul mito d'Endimione. L'opera era legata, almeno nell'argomento, al nuovo stile degli Italiani. La storia di Endimione, infatti, era stata cantata in serenate vocali composte da musicisti italiani per committenze iberiche: *Endimión y Diana* di Gianbattista Mele e l'*Endimione* di Nicola Conforto.

3.

Carlo Filippo Spinola (3).

Figlio del precedente, visse il passaggio da una dinastia all'altra e partecipò attivamente alla guerra di Successione al trono spagnolo tra Asburgo e Borboni. Le sue committenze a Giacomo Facco, un musicista veneto che lo Spinola, dalla Sicilia, portò con sé in Spagna contribuirono in modo decisivo all'introduzione in Spagna di due emblemi della cultura italiana, il violino e l'opera. Fu così che il gruppo di concerti per archi del musicista, *I Pensieri Adriarmonici*, arrivò perfino in Messico.

Recenti risultati delle nostre ricerche hanno stabilito nuovi legami tra lo Spinola e l'arrivo delle prime compagnie italiane di teatro in Spagna. Lo Spinola è il dedicatario di una pièce scritta da Juan Antonio Basanello, il capo dei famosi Truffaldini.

4.

Ambrogio Spinola de la Cerda (4).

Fu un nobile di successo nel mondo borbonico. Aveva un'arma capace di provocare le invidie della corte portoghese dove gli toccò agire come diplomatico. Quell'arma si chiamava Giacomo Facco, il musicista al servizio della corte spagnola ma prima di tutto della sua famiglia, vanamente ambito dalla corte di Lisbona.

Facco permetteva di mostrare in Portogallo una Spagna che, attraverso l'opera, diventava moderna e cosmopolita. Sotto il mecenatismo del marchese, Facco compose l'opera *Amor es todo invención*, che lo Spinola produsse anche in Portogallo. L'opera di Facco è il più antico esempio di melodramma italiano composto in terre iberiche. Il costo di queste operazioni di esibizionismo operistico del marchese in Portogallo fu così esorbitante -Spinola fece e disfece un teatro ad hoc-, da costringere la moglie, in bancarotta, a chiedere aiuto al Re. I concerti e l'opera di Facco sono stati recentemente restaurati e registrati dal nostro IMLA.

5.

Carmine Nicola Caracciolo, Principe di Santobuono (5).

Negli stessi anni in cui Carlo Spinola abbandonava la Sicilia portando con sé Facco a Madrid, questo principe napoletano arrivava in Perù come viceré e promuoveva lo stile dell'aria da capo italiana attraverso un musicista italiano residente a Lima, Rocco Cerutti.

Questi forti segnali di novità in un ambiente molto conservatore determinarono il locale rifiuto sia del Principe che del suo musicista. Le argomentazioni usate in difesa degli emblemi iberici sono analoghe a quelle odierne, tanto a Madrid quanto a Lisbona.

6.

Il Conte d'Ericeira (6).

In Portogallo, questo nobile, imbevuto delle più progressiste idee giunte dalla Francia e dall'Inghilterra, cercò di importare nel suo ambiente, straripante di preti retrogradi e d'austriaci bigotti, non soltanto le nuove letture illustrate, ma anche l'opera, emblema dell'Europa nuova. L'opposizione del potere conservatore, anche qui, fu fatale per uno dei suoi artisti protetti: Antonio José da Silva. Da Silva, nato a Rio de Janeiro, come il drammaturgo peruviano Llamosas è esempio di una migrazione culturale dalla periferia alla metropoli; tuttavia, mentre Llamosas era un'artista legato al potere e alla corte, il brasiliano Da Silva, ebreo, utilizzò i suoi talenti per scrivere mordaci pièce di teatro musicale contro gli emblemi della convenzione. Fu bruciato dal fuoco dell'inquisizione.

7.

Nicola Setaro, impresario napoletano (7).

Quando, nella seconda parte del Settecento, già verso la fine del potere coloniale spagnolo nelle Americhe, le nuove condizioni economiche e politiche lasciarono più spazio all'iniziativa personale dei musicisti, alcuni settori della società si mostrarono più ansiosi di accogliere i prodotti culturali della modernità cantante: Nicola Setaro non solo non fu osteggiato ma venne addirittura ingaggiato da capi delle guarnigioni militari spagnole che considerarono l'opera come un vincolo con l'Europa transpirenaica invidiata, un ponte verso il progresso.

La rigidità d'altri gruppi, però, era ancora viva: tra questi, le istituzioni più vicine al mondo ecclesiastico delle comunità periferiche. Setaro, in mezzo a questi due fuochi ideologici, finì in prigione.

L'impegno e l'impresa personale furono il motore di viaggio d'altri italiani come Ignazio Jerusalem, Bartolomeo Massa e Domenico Saccomano.

8.

Jerusalem (8).

Discendente da ebrei di Linz, lasciò la Puglia natale cercando possibilità di lavoro, e fu ingaggiato dal governo della Spagna come musicista d'opera in Messico. Quando le autorità della cattedrale furono costrette ad accettarlo come maestro di cappella, le invidie locali lo fecero bersaglio dei loro attacchi.

9.

Bartolomeo Massa (9).

Apparteneva anch'egli ad una famiglia di musicisti in fuga. Molti dei suoi parenti, quasi tutti violinisti d'origine piemontese, passarono in Portogallo; ma Bartolomeo arrivò oltre. Insieme a Domenico Saccomano intraprese un viaggio dalla meta improbabile: Buenos Aires, porto di contrabbandisti. Costruirono, fra mille peripezie, il primo, precario, teatro d'opera della città; ma l'opposizione del vescovo locale interruppe quella esperienza.

10.

Accanto a questo quadro d'ostilità di fronte alle novità, ci furono, nelle Americhe coloniali, delle isole culturali che cercarono di promuovere lo stile nuovo.

Due di queste sono proprio un'istituzione ecclesiastica come il Colegio de Belen in Messico, che conserva molta musica d'artisti italiani legati alla famiglia Spinola come Albinoni e Faccio, e la Cattedrale del Guatemala, il cui maestro di cappella acquisisce arie di Faccio, Leo, Logroscino e Jerusalem. Una figlia di Jerusalem fu direttrice del Colegio de Belen, istituzione

per molti motivi eterodossa nel tradizionale quadro messicano.

11.

Già in epoca indipendente le nuove nazioni accolsero le prime avventurose opere di Rossini e, dopo il 1840 (11), un numero più importante d'artisti e uomini di cultura italiani arrivò nel Rio de la Plata. Molti di questi fuggivano dall'Europa per motivi politici: vi fu chi scelse quel viaggio e chi fu invece forzato all'esilio.

In quegli anni il grande scrittore argentino Esteban Echeverría affrontò questi argomenti. I suoi compatrioti, molto tempo dopo purtroppo, avrebbero potuto scrivere queste stesse parole:

No hay cosa más triste que emigrar. Salir de su país por satisfacer un deseo, por realizar una esperanza, para estudiar la naturaleza y el hombre en una tierra distante de aquella en que nacimos, es sentir una conmoción indefinible de dulce melancolía en ese viaje voluntario. Dejamos atrás nuestros hogares, nuestra familia nuestros amigos; pero en cambio vemos una perspectiva lejana, una esperanza que nos alienta y estimula, mil cosas nuevas que ocuparan aunque momentáneamente el vacío que han dejado la ausencia de nuestras afecciones queridas.

Pero salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado, sin más objeto que salvarse de las garras de la tiranía, dejando a su familia, a sus amigos bajo el poder de ella, y lo que es más, la Patria despedazada y ensangrentada por una gavilla de asesinos, es un verdadero suplicio, un tormento que nadie puede sentir, sin haberlo por sí mismo experimentado.

Y donde vamos cuando emigrarnos? No lo sabemos. A golpear la puerta al extranjero; a pedirle hospitalidad, buscar una patria en corazones que no pueden comprender la situación del nuestro, ni tampoco interesarse por un infortunio que desconocen y que miran tan remoto para ellos como la muerte.

La emigración es la muerte: morimos para nuestros allegados, morimos para la Patria, puesto que nada podemos hacer por ellos.

Sul tema del fuggiasco, Franco Nicolussi,² ai nostri tempi, scrive che "su rabia lo hará repudiar y reprimir muchos vínculos del pasado, así como le será difícil soslayar el sentimiento de culpa por aquello que dejó atrás en peligro".

Questi aspetti sono molto importanti per capire le tensioni dei migranti e, tra di loro, dei musicisti che dall'Europa approdano al Rio de la Plata: in loro timori e paure si alterneranno disordinatamente a speranze ed entusiasmi. I più attivi, reiterando le fantasie dei primi conquistatori, ambirono a stabilirsi e a contribuire alla formazione di un "nuovo mondo", immaginando la terra d'approdo vuota, quasi come una lavagna che aspetta d'essere scritta. "Todo está por construirse", "Venimos a hacer la América", si disse.

I nuovi arrivati capaci di queste spinte positive sceglieranno tra una nuova identificazione con gli ideali della nazione costituente e la costruzione di utopie, con la speranza di trovare nelle Americhe terreno più fertile alle novità. La precarietà delle giovani nazioni americane e la loro apparente flessibilità invitarono infatti gli entusiasmi di questi viaggiatori a plasmare in quella terra sia l'idea, appena imparata, di nazione, sia l'ideale socialista.

Tra i musicisti, il tenore romano Oreste Sindici, tra la cavatina di un Alfredo e quella di un Manrico a Bogotá, componeva con autentico fervore patriottico l'inno nazionale della Colombia; mentre in Uruguay e in Argentina alcuni clown genovesi crearono il prototipo teatrale del gaucho: il Juan Moreira.

Altri arrivati, più passivi, ebbero paura di perdere la loro identità. Fu la follia, in certe aree, la seconda causa di malattia fra gli emigranti, subito dopo la tubercolosi. Lo spaesamento portò molti Italiani, fra gli altri, al manicomio.

In una successiva tappa dei flussi migratori ottocenteschi, quella studiata ora dal RIIA, fu più facile per i viaggiatori scansare la solitudine, ma fu ancora più difficile capire che la terra non era quella della loro origine. Molti emigranti cercarono così di ricostruire nelle pampas il paesino originario di Galicia o del Trentino. Fu il momento della fondazione di città come Nova Mestre o Nova Padova, dove oggi, dopo centovent'anni dalle fondazioni, si parla ancora un veneziano arcaico.

Il movimento migratorio fu così massiccio che il Parlamento argentino discusse addirittura l'adozione dell'italiano come seconda lingua del Paese, e musicisti argentini composero in italiano opere liriche. Nelle nostre scelte abbiamo privilegiato un testo molto rappresentativo: l'opera *Aurora*, composta da Héctor Panizza, il collaboratore di Toscanini al Met. Curiosamente, una delle arie italiane di *Aurora*, dovutamente tradotta in spagnolo nell'epoca della demagogia nazionalistica, si trasformò in un inno patriottico dedicato all'Argentina, e la sua musica, da allora sacra, accompagna una rigorosa liturgia già ideata da José Ramos Mejía, e incensa con le sue note il glorioso altare dove campeggiano lo stemma e la coccarda della Patria.

Per i migranti italiani l'opera fu un ponte largo che da una parte supportò con la sua indiscutibile potenzialità i legami con la madrepatria e dall'altro, portando i grandi artisti italiani negli arroganti teatri dell'aristocrazia, servì a mostrare un aspetto onorevole ai locali, che irridevano dei fruttivendoli che parlavano *cocoliche*.

Altri compositori italiani arrivarono nelle Americhe determinati a riempire la lacuna di un passato vago o latitante con la mitologia forgiata nelle loro opere, che adottavano leggende azteche o inca, seguendo però da vicino il modello esotizzante dell'*Aida*.

Ho tempo fa indicato³ come questo fenomeno d'invenzione della storia fosse notevolmente più intenso in luoghi come Argentina o Uruguay, orfani di una cultura indigena, che in Messico. In questo modo gli Italiani, che prima avevano inventato una storia e i suoi personaggi attraverso il circo, attuavano un'operazione simile sui palcoscenici dell'opera. Si tratta di un filo rosso che proseguirà poi sugli schermi del nascente cinema argentino, anch'esso in mano agli Italiani.

Uno di loro, Mario Gallo, fu il primo realizzatore di un film argentino, *El fusilamiento de Dorrego* (1908), su di un importante momento della storia argentina. Negli stessi anni altri Italiani, invece di costruire una storia, si preoccuparono di fondare i primi movimenti operai e anarchici o di organizzare i primi scioperi.

I locali, sentendo così minacciati i propri profili d'identificazione, reagirono: la destra della "civilización", quella più liberale - che decenni prima desiderava popolare l'Argentina di europei - cercò un'alleanza con la destra della "barbarie" per difendersi dal comune nemico. Anche i primi -i liberali- assumeranno dai loro compagni di classe sociale l'idea della città come luogo di perversione, preferendo rifugiarsi nei puri valori della campagna (estancia, ovviamente).

Grazie all'amico Héctor Kohen, generoso nelle sue preziose informazioni, possiamo trovare conferme, sia sullo schermo del cinema che nel palcoscenico dell'opera, di quel patto di comune difesa in cui, con chiara intenzione pacificatrice, si gioca il grande nodo di scontro tra le due aristocrazie: la tirannide rosista. Entrambi gli spettacoli ebbero luogo, sacralmente, nel tempio del prestigio sociale. Infatti, nel 1917, al Teatro Colón, furono presentati in forma quasi

privata sia il film *Amalia* che l'opera *La Angelical Manuelita*, il tutto patrocinato dal giornale "La Razón".

Di fronte a queste ostilità sorge un bisogno di accettazione sociale, da parte dei discendenti dei migranti, che ne spingerà molti a dissimulare le loro origini e a dimenticare il patrimonio culturale dei nonni, considerato troppo raffinato per assimilarsi ad una società pronta allo schermo pesante. Molti discendenti di Spagnoli faranno carte false per farsi riconoscere come "baschi francesi", mentre tanti nipoti di Italiani scovano nel loro albero genealogico dei nonni ticinesi. I modelli lirici del prestigio saranno quelli dell'opera lontana ai migranti: prima i compositori francesi, ma poi Wagner e Strauss. Accanto a ciò altri teatri diverranno i luoghi deputati all'opera popolare (Verdi e Puccini, soprattutto).

Tuttavia, in seguito a siffatto oblio, si verificò nella società una generalizzata indifferenza per le tracce di un passato locale che la estatica sacralità degli eroi non aiutò ad amare; cosa che risulta palese nella persistente distruzione delle reali testimonianze fisiche della storia. Il risultato, un vuoto vorticoso, permetterà al peronismo di costruire su quel nulla un utopico Ser nacional che, dimenticando sia la terra dei migranti sia il passato locale, finirà nelle sue ultime manifestazioni per scegliere un'assimilazione virtuale (un peso - un dólar) con un'american way of life, nelle più periferiche delle sue manifestazioni.

In questa tappa è difficile individuare qual è il luogo dell'opera, nella società dell'Uno, ma questi schemi mostrano che in siffatta forma musicale, dipendente da sempre dalle scelte di potere, -l'opera è cara-, non sono solo le decisioni estetiche ad essere in gioco.

In America e in Iberia lo scontro tra l'opera e i suoi protagonisti con gli ambienti nuovi è ancora oggi motivo di dibattito. Ereditando le categorie di coloro che rifiutarono il teatro musicale italiano nel Settecento, studiosi spagnoli dei nostri tempi spiegano quella difficile ricezione dei modelli stranieri sbandierando ancora lontani emblemi (artificio/verità, inganno/verità) e additando l'intrusiva presenza degli operatori musicali italiani come causa della perdita di lavoro degli artisti locali. Il problema dunque è presentato in termini di concorrenza lavorativa.

Nel mio *Esordi del melodramma italiano in Spagna* [...],⁴ ho cercato di rilevare altri aspetti, quali la difesa di un'identità minacciata e la protezione di certi oggetti musicali investiti della funzione di emblemi nazionali. Queste premesse, aggiunte alle storiche accuse agli Italiani da parte di molti intellettuali iberici odierni, confermano quanto sia pertinente individuare tali fenomeni nello specifico ambito musicale per carpire aspetti del virulento scontro tra ospiti e padroni di casa. I casi concreti analizzati precedentemente nel campo del teatro musicale mostrano una vera battaglia sul terreno della coesione sociale minacciata, e dunque, se è vero "che le cose che tengono insieme una comunità sono due: la coercizione violenta e i legami emotivi tra i suoi membri (ossia, in termini tecnici, quelle che si chiamano identificazioni)",⁵ è chiaro quanto sia importante rinforzare quelle identificazioni comuni per costruire un mondo ideale piacevole.

Per realizzare questo desiderio è necessario preservare il "nostro posto", quel personale giardino voltairiano, dagli elementi indesiderati, e dunque considerare e collocare fuori tutto quello che non gli appartiene. È difficile immaginare parole più efficaci per spiegare quest'idea: "Sorge la tendenza a separare dall'io tutto ciò che può divenire fonte di simile dispiacere, a respingerlo all'esterno e a formare un puro io-piacere, a respingerlo all'esterno e minaccioso 'al di fuori'".⁶

Ma torniamo al teatro, alla musica e alle loro migrazioni.

Sebbene il teatro e i suoi operatori fossero sempre più o meno combattuti dalla Chiesa in funzione della difesa di principi morali, è comunque sorprendente la violenza che ancora in pieno Settecento artisti italiani d'opera come Nicola Setaro o Domenico Saccomano subirono a causa del rifiuto di confraternite religiose. Ulteriori considerazioni scientifiche potranno aiutare a capire la condotta così aggressiva di certi gruppi ecclesiastici iberici - comunità che dichiarano di essere fondate su principi d'amore - contro artisti stranieri. Due idee possono aiutare a capire l'impellente bisogno di distruggere la presenza straniera:

1. L'invidia verso lo straniero associata alla paura di disintegrazione.
2. Il bisogno di difendere la coesione interna fondata sulla dichiarazione dell'amore reciproco tra i membri della comunità.

1. Nella società spagnola sotto i Borboni serpeggiava la paura per la disintegrazione della cultura e di quel sentimento legato alla speciale figura del Capo - Re. La società iberica è infatti una piramide che - soprattutto all'interno di certi gruppi - potrebbe essere associata alle strutture ecclesiastiche o religiose, come sono descritte da Freud in *Massenpsychologie und Ich-Analyse*: il senso di coesione è vincolato strettamente all'immagine del capo (Colonnello-Cristo-Re). I membri del gruppo sociale pretendono una rata di considerazione omogenea da parte del Capo (che si suppone ami tutti in uguale misura), giacché tutti loro hanno pagato un prezzo per quel trattamento: la rinuncia a certi desideri individuali, fondamentalmente, e l'ovvia rinuncia all'amore esclusivo del Capo. Tutti i membri possono attuare, in questo modo, una propria identificazione con il Capo. Tuttavia qualcosa non va nel nostro caso. Che cosa succede se il Capo, che in Spagna è il nuovo monarca francese, Filippo V, rende impossibile qualsiasi identificazione, giacché lui stesso disprezza i modelli culturali del gruppo preferendo identificarsi con altri?⁷

2. Nello specifico caso di una società cristiana, come quella spagnola, e delle sue istituzioni ecclesiastiche che si dichiarano fondate sull'amore, è necessario ricordare queste illuminate considerazioni di Freud sul comportamento aggressivo: "è sempre possibile riunire un numero anche rilevante d'uomini che si amino l'un l'altro fin tanto che ne restino altri per la manifestazioni d'aggressività", e "i romani, che non avevano fondato la loro collettività statale sull'amore, non conobbero l'intolleranza religiosa, benché per loro la religione fosse un affare di Stato".⁸

Considerazioni sul metodo

Nella speranza di bandire, almeno in parte, alcune ambiguità concettuali, ho pensato che l'individuazione di dicotomie comportamentali quali "arrivo/accoglienza" potesse aiutare a svelare motivazioni più profonde dei fenomeni. Nella compilazione di queste schede, dunque, ho procurato di opporre possibili posizioni positive e negative in entrambi i soggetti in azione (il migrante e il ricevente). Ho così stabilito coppie concettuali quali:

curiosità / rifiuto (da parte di chi accoglie, in funzione della possibile apertura consentita dalla sicurezza e coesione della cultura ricevente);

integrazione / isolamento e paura di persecuzione (da parte del migrante, in funzione della possibilità di fondersi nella società che accoglie);

distinzione / indifferenza (in funzione delle possibilità dell'oggetto culturale di fornire o meno profili caratterizzanti, quel famoso "narcisismo delle piccole differenze");

esibizione / invidia (da parte di chi accoglie, in funzione del possesso raggiunto o mancato dell'oggetto generatore di prestigio);

stima / derisione (da parte di chi accoglie, in funzione della capacità del nuovo oggetto di spingersi in alto o in basso nella piramide sociale);

costruttivismo / nostalgia (in funzione dell'atteggiamento più o meno passivo del migrante di fronte alla nuova realtà sociale);

identificazione con i valori della nuova società / tentativo di riproduzione dei propri modelli nel nuovo ambiente (in funzione dell'accettazione del migrante dei valori della società accogliente).

Le attuali migrazioni verso l'Europa occidentale inducono a constatare la persistenza di certi comportamenti antropologici ed è agevole dunque riconoscere nelle dinamiche sociali di oggi quelle storiche, e identificare in entrambe l'antico conflitto tra paura e fascino che gli umani sentono di fronte alle novità.

Convinto comunque del bisogno di capire ovunque le differenze, credo utilissima l'osservazione della realtà a cui oggi siamo tenuti: essa può funzionare come un laboratorio efficace per intuire comportamenti del lontano passato a condizione che, evitando le facili analogie, si perseveri nello sforzo di cogliere ogni peculiarità. L'analisi dei casi concreti, infatti, permette lo studio di personalità molto complesse: quelle vissute nei primi anni del Settecento, quando la normale situazione di debolezza dell'artista migrante si capovolse in certa misura grazie ai cambiamenti politici spagnoli; gli oggetti culturali italiani e francesi si resero prestigiosi e, di conseguenza, gli operatori teatrali provenienti da quelle aree furono sostenuti vigorosamente dal potere quando arrivarono in Spagna.

Una volta messi a fuoco questo e altri casi individuali, sarà necessario effettuare alcune operazioni quali:

- reperire informazioni economiche e demografiche dei luoghi di partenza e arrivo
- svolgere indagini sulle ipotetiche motivazioni delle migrazioni
- analizzare i meccanismi dell'arrivo.

Nel nostro progetto, riguardo al primo dei punti, è stata importante soprattutto la collaborazione con alcune istituzioni come il Centro de Estudios Migratorios de America Latina (CEMLA) e l'Archivio di Stato di Potenza. L'Archivio ha già svolto importanti studi sulle migrazioni con la collaborazione dell'Istituto di Storia Patria e della Regione Basilicata. Il CEMLA, da parte sua, ha pubblicato numerosi testi su aspetti sociali in rapporto con le migrazioni europee in America latina.

Ho pertanto elaborato uno schema che parte da concetti astratti (colonna di sinistra) esemplificati in alcuni casi, e citazione di casi concreti (colonne di destra) che mi hanno fornito stimoli alla discussione, il tutto scelto tra diversi momenti storici per evidenziare la validità di

queste categorie attraverso il tempo. Questa promiscuità d'informazione mi ha spinto all'elaborazione di una cronologia di riferimento formata da informazioni interessate: essa include soltanto quegli elementi allusi dalle sopraccitate personali ricerche.

Lo schema tabellare in questione è consultabile in allegato e in appendice alla versione web di questo stesso contributo, raggiungibile all'indirizzo <http://venus.unive.it/imla>.

¹ Echeverría Esteban, *Sobre el migrar* (hoja suelta) in *Páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 72

² F. Nicolussi, *Reflexiones psicoanalíticas sobre la migración*, Revista de Psicoanálisis, p. 329

³ A.E. Cetrangolo, *L'opera nei paesi latino-americani* (cap. II, per l'epoca coloniale e cap. III, per l'età moderna e contemporanea) in *Musica in Scena. Storia dello Spettacolo Musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1996.

⁴ A.E. Cetrangolo, *Esordi del melodramma italiano in Spagna. Giacomo Faccio e le cerimonie del 1729*, Firenze, Olschki, 1992

⁵ S. Freud, *Perché la Guerra* in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 p. 292

⁶ S. Freud, *Il disagio della civiltà* in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 p. 202

⁷ S. Freud, op. cit., p. 119

⁸ S. Freud, op. cit., p. 249

Hector Kohen

***Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires.
Inmigración e identidad en el cine argentino del Centenario***

¿Cómo abordar la relación entre cine e inmigración – especialmente la de origen italiano – en Argentina?. Existe una primera dimensión, inmediata: la participación, decisiva, de técnicos, directores, actores –Mario Gallo, Atilio Lipizzi, Federico Valle, Emilia Saleny Ferrari, Leticia Quaranta, Gemma di Güelfo, Alberto Traversa, Emilio Peruzzi, entre otros– en la etapa fundacional del cine de ficción –hacia 1910– en Argentina. Pero una interpretación de los aportes de estos especialistas sólo es posible si el análisis se sitúa en el marco de la situación política argentina de los primeros años del siglo XX. Es decir, reconociendo su subordinación al *discurso maestro* de la identidad nacional, que no es otra cosa que la obligatoria identificación de los valores que la elite terratenientes cree poseer, y en los que se reconoce, con los de la nación toda. Un discurso cuyo contenido se modifica en la medida en que los vientos de la historia se tornan borascosos para la clase que lo construye, pero que mantiene inalterada su forma: el recurso a una tradición –poco importa si añeja o recientemente mitologizada– como justificación última, esencial, de su derecho no sólo a gobernar sino, fundamentalmente, a funcionar como gendarme del ingreso o la expulsión del territorio, sacralizado, de la argentinidad.

La Argentina moderna elige para representarse un repertorio simbólico apoyado en imágenes que se difunden rápidamente: *el granero del mundo* –la cornucopia que derrama las mieses es uno de los elementos fuertes de la iconografía del fin del siglo, repetida hacia el Centenario– o la *París* o la *Atenas del Plata*, fáciles sinónimos de Buenos Aires, imprescindibles en la abundante literatura laudatoria de la época. Posiblemente la de mayor fortuna de estas fórmulas es la del *crisol de razas*, aceptada acriticamente como expresión de la armoniosa confluencia de inmigrantes y nativos durante los últimos años del siglo XIX. Desde luego que tal armonía no pasa de ser en, en el mejor de los casos, una expresión de deseos, pero lo notable en la operación simbólica es la elección de la imagen del crisol, el lugar donde todo se funde, donde toda particularidad debe desaparecer para dar lugar al material nuevo que se vaciará en el molde. Llegados a este punto no queda más que formularse las preguntas que la metáfora oculta: ¿Quién ha fabricado el molde? ¿Quién controla el fuego?. Finalmente: ¿Cómo se regula la composición de la aleación?.

Las luces (que nunca encendieron) del Centenario

“El triunfo del mal gusto se produjo en las jornadas del Centenario. Enormes arcos de madera y de hierro fueron tendidos de un lado al otro de la Plaza de Mayo, de la Avenida, de Florida, y sobre aquellos arcos fue izada una cantidad fabulosa de lamparitas eléctricas. Y más lamparitas fueron esparcidas a millones con loca prodigalidad sobre todos los edificios públicos, a lo largo de las columnas de las iglesias, en los ángulos de los monumentos, en todas las salientes y en todas las concavidades de las casas que bordean las grandes avenidas. La noche de la fiesta, los buenos argentinos llenaron las calles, pero, qué pasó o qué no pasó, los millones de lamparitas no se encendieron. Una seria polémica sobre las causas y las responsabilidades del desastre duró por semanas en los diarios de la capital. De todos modos, Buenos Aires

recibió una justa indemnización. Las lamparitas permanecieron en sus lugares, y durante un par de meses colgaron de los arcos, de las columnas de las iglesias, de las salientes y las concavidades de los edificios públicos y privados. Alguna vez, a manera de prueba, a lo largo del día y con regularidad todos los sábados a la noche, Buenos Aires vio la réplica de la iluminación, en cada cuadro y con acompañamiento musical.”¹

El sarcástico comentario que transcribimos arriba pertenece a *L'Argentina o Argentina 1910. Balance y memoria*, el texto –probablemente un informe solicitado por el gobierno italiano– en el que el periodista Genaro Bevilacqua resume las impresiones de su visita a la Argentina en 1910.² El año del Centenario de la Revolución de Mayo encuentra al país sacudido por la etapa más aguda de la crisis del modelo de la generación del '80. La ilusoria bonanza –al menos para la mayor parte de la población– se sustentó en la especulación inmobiliaria sobre los territorios indígenas apropiados durante la expedición genocida pomposamente bautizada como La Conquista del Desierto, un fuerte endeudamiento externo, la entrega del control de los resortes claves de la economía a capitales ingleses y la corrupción generalizada en el manejo de los dineros públicos. Por cierto que los terratenientes de la pampa –la más de las veces la escritura de propiedad la firman los Remington del Ejército de Línea– exclusivos beneficiarios del comercio de granos y carnes con el Reino Unido, multiplican su renta por otra apropiación: la del trabajo inmigrante, mayoritariamente italiano.

El desastroso final del gobierno de Juárez Célman y la catástrofe económica de 1890 –su episodio más relevante es la Revolución del Parque, punto de partida de una secuencia de rebeliones armadas contra los gobiernos oligárquicos impulsadas por el radicalismo– es el punto alrededor del cual gira la actitud de gran parte del patriado: Al despectivo rechazo –obviamente no es un obstáculo para utilizar su fuerza de trabajo– inicial hacia los inmigrantes, se superpone el temor. La escena que Julio A. Roca imagina –está en el puerto de Buenos Aires, junto a otros funcionarios, observando el desembarco de inmigrantes–: “¿Que haremos cuando los hijos de estos quieran gobernar?”, llega demasiado rápido para una aristocracia que se ha tomado su papel en serio, arrancada de su sueño esteticista por las bombas que sacuden el Teatro Colón y las descargas de la fusilería en Plaza Lorea. La estrategia de contención y defensa se articula mediante dos líneas de acción complementarias: La primera se sustenta en una legislación antiobrera, xenófoba –Ley de Residencia de 1902, complementada en 1907 por la de Defensa Social– y en el recurso a la violencia del Estado y de las guardias blancas de la Liga Patriótica Argentina en la sanguinaria represión de las protestas obreras y campesinas: 1º de mayo de 1909, Grito de Alcorta –la primera revuelta de los colonos de Santa Fe y Córdoba contra los propietarios de las tierras arrendadas– en 1912, la Semana Trágica de Enero de 1919, las huelgas patagónicas y de La Forestal entre 1920 y 1921. La segunda es más eficaz: un plan de construcción de la identidad nacional que reproduzca los valores de la clase dirigente y los imponga a todos los habitantes. Argentinizar en suma. ¿Los medios?: la reforma educativa impulsada por la Ley de Educación Patriótica de 1909 que modifica la sarmientina ley 1420 de educación pública, laica y obligatoria; la elaboración de un Panteón Nacional; la inversión de la polaridad valorativa en la oposición campo-ciudad: el Desierto –origen casi metafísico de los males nacionales durante el siglo XIX– ahora garantiza en su inmensidad la pervivencia de *lo argentino*; el servicio militar obligatorio, más eficaz como sistema para disciplinar en la obediencia ciega al superior que como régimen de instrucción para la defensa; el reconocimiento de la ciudadanía a todos los nacidos en el territorio nacional.³

Este es el contexto que fija las condiciones de posibilidad del aporte de los inmigrantes, que no está limitado a la producción de películas sino que se extiende a todos los aspectos del cine en Argentina, tales como la exhibición, la distribución, la publicidad y la crítica. Interpre-

tarlo en su historicidad nos permite proponer un modelo de periodización que de cuenta de las articulaciones entre el cine y su época, fracturando así la homogeneidad que, considerando sólo una variable –el carácter silente de los films–, se atribuye a los casi cuarenta años que separan *La bandera argentina* (Eugenio Py) de *¡Tango!* (Luis Moglia Barth).

De la Belle Epoque a la Gran Guerra – 1896/ 1910

Tres inmigrantes ocupan los primeros lugares en la genealogía del cine argentino: un aristócrata belga: el barón Henri de Lepage, un fotógrafo francés: Eugenio Py y un comerciante judío austriaco: Max Glücksmann. Entre 1896 y 1910 –el primer período– Py realiza para la Casa Lepage –luego Glücksmann– alrededor de 300 películas de 25 metros. “Están signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público. Es una clase la que se reconoce y celebra en estas breves películas”.⁴ Sus temas y escenografía son, parcialmente, los mismos que, para David Viñas definen la problemática de la literatura argentina moderna: “Barrio Norte, Palermo, hipódromo, ópera, casamientos, colegios, vacaciones en el Tigre, Mar del Plata (...)”.⁵ Algunos títulos –los films se rodaron entre 1902 y 1904– son suficientes para justificar lo dicho: *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*, *Visita del Teniente General Mitre al Museo Histórico Nacional*, *Fiestas Patrias* –lo público ya no se distingue de lo privado: las familias de la aristocracia ocupan los balcones de la Casa Rosada durante un desfile–, *Regatas en el Tigre*, *Palermo de mañana*, *Gran Premio Nacional*, *Casamiento Colliere-Cobo*, –“Vista de gran interés, pues (...) constituye una hermosa colección de la mayor parte de las más distinguidas familias porteñas”–, *Mar del Plata*, que merece más de diez vistas sólo entre 1902 y 1904. El poder deviene espectáculo y la aristocracia modelo. Sin embargo, más allá de este registro temático que define el período, las películas trazan, en su ambigüedad temporal, el síntoma de la crisis. Junto a las bodas, los funerales: el tiempo del regocijo es hoy para la clase que impresiona estos primeros films, pero es también el tiempo de enterrar a sus muertos más prestigiosos, los patriarcas fundadores: Roca, Mitre, Levalle, Quintana, Saenz Peña y un largo etc. cuyos funerales constituyen una parte destacada del catálogo Glücksmann. Sus sombras, desde el presente eterno del cine, substraídas a toda corrupción, serán la garantía de legitimidad que su clase exhibirá ante los reclamos de la Historia.

Del Cabildo al Colón – 1910/1914

Las ineficaces luminarias del 25 de Mayo de 1910 constituyen el retorno fallido, paródico, del gran plan de estetización iniciado en la década de 1880 por el Intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear. Sus ejércitos de demolición son a Buenos Aires lo que los cañones de Bismarck a París. Sobre las ruinas de la Gran Aldea –las huellas del pasado colonial son borradas; el edificio del Cabildo, espacio sacralizado de la Revolución de Mayo, amputado, es ahora un patético muñón– se traza la escenografía de la Reina del Plata.

En las vísperas –literalmente– del Centenario, el cine argentino ingresa en un nuevo período, caracterizado por el predominio de las películas de temática histórica. A diferencia de la etapa anterior –todavía es posible cruzarse con Mitre paseando por Florida, los protagonistas de la Historia impresionan sus imágenes en el cine– ahora es necesario cambiar de género, apelar al relato de ficción –con la condición de que ese rasgo ficcional debe ser olvidado de modo tal que lo verosímil se trasmute en verdadero– para construir la genealogía heroica del patriado.

La cabeza de Jano abre los ojos que miran al pasado y entorna los que apuntan al porvenir. Como en una versión en negativo del Angelus Novus,⁶ sólo el pasado permite escapar de las catástrofes del presente.

El 24 de mayo de 1910 se estrena *La revolución de Mayo*. Su director –transcribimos el socarrón e interesado comentario de Leopoldo Torres Ríos–,⁷ pianista en un cine de Mar del Plata en 1908, era “ (...) un señor gordo, un tanto apático, mofletudo y que usaba galerita. Se llamaba Mario Gallo. Había llegado hacía unos meses de la bella Italia con la cabeza llena de proyectos y sin más fortuna que su talento musical y un par de botines con elásticos y de cabritilla...”. Con toda claridad Torres Ríos –como manifestación singular de la *opinión pública*⁸– ordena los datos vitales de Mario Gallo de priorizando su condición de inmigrante.

Gallo es el autor más importante del género, inaugurado con *El fusilamiento de Dorrego* –su datación es todavía imprecisa–, continuado por otros títulos propios –*Camila O’ Gorman* (c.1911), *La batalla de San Lorenzo* (1913)– y de sus epígonos: *Por mi bandera* (1910, Alejandro Gómez) *Facundo Quiroga* (1913, Julio Alsina). Tanto *La batalla de San Lorenzo* como el film de Alejandro Gómez contaron con apoyo estatal, explicitado en la colaboración del Ejército, en el primer caso, y de la Marina de Guerra en el segundo, rodado a bordo de una acorazado.

Es probable que en Mario Gallo, así como en otros inmigrantes ligados a la cinematografía, existiera el deseo de congraciarse con los valores de su tierra de adopción, pero esto sólo la mitad de la cuestión: Mario Gallo no fue el constructor de ese imaginario, sino a lo sumo, funcional para su difusión. *La revolución de Mayo* no es otra cosa que la ilustración del discurso oficial, simplificado y popularizado por la escuela, sobre los acontecimientos de Mayo de 1810. Su argumento es bien conocido por los escolares argentinos, también por padres y familiares a través de las representaciones conmemorativas: “El 25 de mayo de 1810 amaneció frío y lluvioso”. La fórmula ritual es inseparable de la imagen –parte de una iconografía fuertemente normativa– a la que refuerza sin margen para ambigüedades interpretativas. El film de Gallo otorga movimiento –a la manera de un cuadro vivo– a cada uno de los episodios de la Revolución tal como son representados en las ilustraciones que decoran las escuelas argentinas: el Cabildo de Buenos Aires –antes de don Torcuato, por cierto–, delante del edificio los vecinos provistos de improbables paraguas. A los costados, como mudos y asombrados testigos, las clases pobres de Buenos Aires, representantes típicos de los oficios cotidianos de la colonia. En posición destacada, los revoltosos French y Berutti, reparten cintas celestes y blancas. Texto e imagen forman parte de la *educación patriótica*, de una *paideia* exitosa. Bevilioni, sagaz observador dice: “Tengo muchas dudas sobre los resultados culturales de la escuela argentina, pero ninguna sobre sus resultados patrióticos. Aun más: creo francamente que su única función consiste en la creación de ciudadanos entusiastas”.

La revolución de Mayo ha sido etiquetada como “primitiva”, “ingenua” y otros calificativos más o menos condescendientes, que disculpan sus falencias como quien explica la conducta de un pariente molesto que lo avergüenza. Un debate historiográfico excede los modestos objetivos que informan este ensayo, pero sólo en una interpretación de la Historia como prehistoria del presente⁹ –situada en el horizonte de la obsesiva búsqueda del realismo fotográfico como *telos* del cine– se justifica esa adjetivación. Para el espectador de la época del estreno del film, lo ocurrido durante los días de Mayo es aquello que, con declarada vocación didáctica, se expone en esas láminas. La transposición de Mario Gallo es eficaz, puesto que los medios utilizados no afectan la pretensión de verdad¹⁰ del gran relato histórico de la Revolución. De otro modo: la endeblez de sus telones pintados enmascara muy bien la solidez de la ideología que los ha generado.

Amalia

El 18 de diciembre de 1914 la revista “El Hogar” dedicó dos páginas, ampliamente ilustradas con fotografías, al “acontecimiento social de la semana”: el estreno de *Amalia* en el Teatro Colón, con la presencia del Presidente Victorino de la Plaza y su gabinete. La película, dirigida por el dramaturgo Enrique García Velloso, producida por Max Glücksmann –donó tres mil metros de película– y fotografiada por Eugenio Py, fue una iniciativa de Angiolina Astengo de Mitre –viuda de Emilio Mitre, hijo del general Bartolomé Mitre–, presidente de la Sociedad del Divino Rostro con el declarado propósito de recaudar fondos para la construcción de una capilla y de una escuela para niñas.¹¹ La interpretación quedó a cargo de jóvenes de la elite porteñas –la ficha técnica del film bien puede confundirse con la nómina de asistentes a un baile de sociedad o un bazar de caridad– y explica por sí misma el título de la nota de “El Hogar”, cuyos cronistas no emiten ninguna opinión sobre los méritos artísticos de la película.

Aún cuando por su temática el film está vinculado con sus predecesores genéricos, citados más arriba, abundan las razones que hacen de *Amalia* un film singular, un espacio de reconocimiento y autoafirmación por y para la clase dirigente, en el proceso en el que el reformismo liberal deja paso a la reacción tradicionalista.

Comencemos con el inusual espacio elegido para el estreno: el Teatro Colón, uno de los lugares privilegiados de la geografía simbólica de la Buenos Aires modernizada, el espacio por excelencia para la realización del programa propuesto por Miguel Cané: “(...) es de derecho natural también el perfeccionamiento de la especie, el culto a las leyes morales que levantan la dignidad humana, el amor a las cosas bellas, la protección inteligente del arte y de toda manifestación intelectual. Esto se obtiene por una larga herencia de educación, por la conciencia de una misión, casi diría providencial en ese sentido. Tal es la razón de ser de la aristocracia en todos los países de la tierra, tenga o no títulos y preocupaciones más o menos estrechas”.¹²

Recordemos que el film era un medio para recaudar fondos.¹³ Desde esta perspectiva, la elección del Teatro Colón es contradictoria. Tanto como el escaso número de funciones –cuatro, en el Gran Splendid, el lujoso teatro de Max Glücksmann¹⁴– que se realizaron como una concesión a las familias que no habían concurrido al estreno: el film no está destinado a su exhibición masiva, sino al disfrute de la clase que lo produce. La sociedad productora, al regular el acceso al film no sólo define un espectador ideal, sino que en esta operación –donde emerge la dimensión política de la película–, revalida su pertenencia al núcleo íntimo de las familias tradicionales.

No obstante, las circunstancias que rodean la producción y el estreno de *Amalia* resultan excepcionales sólo en contraste con el sistema de exhibición comercial de Buenos Aires, que abarca de 120 salas en funcionamiento. De hecho el Teatro Colón es sentido como un espacio propio, al que se debe defender de toda invasión. Tanto de los advenedizos –“guarangos cepillados por su sastre”, en la Miguel Cané–, como de los inmigrantes que reclaman su parte de las riquezas de la tierra: “los hijos de las tinieblas”, según la pastoral definición de Monseñor D’ Andrea o “los mendigos ingratos que nos hacen bulla en el zaguán”, poético llamado a levantar los puentes de Leopoldo Lugones.

Lo que atrae nuestra atención es el texto: *Amalia*, la novela de José Mármol establece el paradigma de la literatura de ficción antirosista. Por lo tanto una elección, a primera vista, inoportuna cuando la elite busca atenuar sus contradicciones y cerrar filas ante el enemigo exterior. Hacia la fecha de rodaje de *Amalia* ya es perceptible un cambio de perspectiva sobre Rosas y su época: “Se ha pasado de la condenación sin reparos a la aceptación de otras versiones, distintas de la imagen oficial vigente, propuestas por miembros de la elite, como Saldías y

Quesada".¹⁵ El debate en torno a Rosas es "(...) el eje alrededor del cual puede bascular el cambio en la concepción de la historia que resulta instrumental para los latifundistas: de la convicción teleológica en un futuro resplandeciente al refugio en las fuentes de la nacionalidad".¹⁶

Sólo hay un lugar donde buscar una respuesta: el film. Esto es, en la transposición de Enrique García Velloso, que atenúa la virulenta prédica antirosista de la novela, acentuando los rasgos de común pertenencia de clase entre unitarios y federales. La figura de Rosas se sitúa "(...) en el lugar que resulta operativo para la situación política de ese momento: la del hombre que es capaz de dominar a la multitud. Alguien que pide poderes extraordinarios para enfrentar a la plebe que sigue su camino insolente, al referirse, en 1871, desde su exilio inglés, a la Comuna de París". Es de ese proletariado europeo –que tanto incomoda al latifundista Rosas–, participe o influido por la Comuna, que se nutren las filas de las primeras organizaciones obreras que se organizan en la Argentina. Precisamente las que incomodan a los latifundistas del '80 y sus descendientes.

Max Glücksmann aportaba a la empresa algo más que la capacidad técnica del equipo encabezado por el fotógrafo Eugenio Py. Desde principios del siglo –como gerente de Lepage– los documentales –constituye el corpus fílmico al que referimos más arriba en este ensayo– registran, pero también elaboran, la confusión entre realidad del país y de clase. Este modelo se encuentra transpuesto en *Amalia*, pero el mecanismo identificatorio es ahora con los personajes históricos y de ficción. Si no es posible volver el tiempo atrás es necesario traer el pasado al presente en una rigurosa reconstrucción que excede en mucho las exigencias del rodaje. Son los mismos intérpretes los que aportan los elementos para organizar el espacio profílmico: "Un mobiliario de época, auténtico, completado con cuadros, tapices y adornos de valor (...) Era todo tan natural, *las voces, el clavicordio*,¹⁷ los trajes, las divisas etc., que la vida parecía haber dado un vuelco atrás en un salto gigantesco en el espacio y en el tiempo. (...) el vestuario que había de lograr prendas bien cortadas y adaptables al *cuerpo* de sus modelos".¹⁸ El entusiasta y nostálgico cronista –la nota fue escrita en 1950, en ocasión de una exhibición de *Amalia* a la que asistieron algunos de sus intérpretes– explícita, junto con la descripción del procedimiento artístico, la ideología que lo sustenta. La Historia se hace naturaleza en la fetichización de los restos del pasado, en el que los protagonistas –no ya de la película sino de una ficción mayor, donde cobra sentido el registro sonoro: voz y música, que el film no puede reproducir– colocan sus cuerpos. Irónicamente, la incidencia de esta escenografía es prácticamente nula en la película. En parte por el encuadre de García Velloso, pero fundamentalmente porque Eugenio Py, buen fotógrafo de documentales, está incómodo en el registro ficcional y no logra hacer de ese mobiliario histórico otra cosa que un catálogo de museo ilustrado.

Dado que la interpretación de las películas a las que nos referimos en este ensayo busca establecer las articulaciones entre estas y su horizonte político, nos ocuparemos aquí de la secuencia de créditos de *Amalia*, donde se realiza la fusión de la imagen de Juan Manuel de Rosas con la del patriado del 1914. La crítica –en este caso la del diario *La Prensa*– dice: "Los personajes (...) han sido interpretados por jóvenes y señoritas de nuestra sociedad, cuya sucesiva presentación en el film producía en la selecta concurrencia del Colón movimientos de sorpresa y efusiva simpatía, risas, aplausos y cordial alegría generalizada".

Estos personajes ficcionales son presentados haciendo visible la clase tras el individuo, equiparando la estetización en el comportamiento, señal de reconocimiento de la elite, al de sus antecesores, los patricios opositores al rosismo. En su novela, Mármol separa unitarios de federales, de modo que los rasgos morales se traducen en manifestaciones físicas: miradas

francas y altivas de un lado, torvas y huidizas por el otro, muestras de honda espiritualidad o bajas pasiones, prolijidad en el vestir de los unitarios y desmañada torpeza en los federales. Rosas es representado de acuerdo con un modelo de retrato usual de los héroes: ataviado con sus galas militares –de color claro, por oposición a las sombrías vestimentas que le otorga Mármol–, sentado en un sillón, reposado y grave, aristocráticamente distante. Esta distancia, la contención del gesto, es similar a la de los héroes del relato, sus enemigos unitarios en la novela. Además, la imagen establece una diferencia que coloca a Rosas en un lugar único, cuyo origen está en un pasado legitimante en sí mismo. Mientras todos los actores se presentan en un espacio reconocible como parte de la diégesis del film, Rosas está en un ámbito no identificado ni identificable, porque es el de la Historia, rescatado desde el Panteón, no por la novela de Mármol sino por el mito fundacional de la oligarquía argentina. A las diferencias políticas, que constituyen el núcleo dramático de la novela, el film antepone la unidad de clase, cargada de connotaciones heroicas, recurriendo para su presentación a la iconografía ya vigente en los textos escolares donde se codifican los atributos que identifican a los "padres de la Patria".

Para una elite jaqueada por varios flancos la figura de Rosas se ha vuelto atractiva: poderoso y carismático terrateniente, capaz de dominar a las masas, enemigo de las novedades de la modernidad en tanto atenta contra sus intereses. La reivindicación del pasado hispánico y la mitificación del gaucho pueden unificarse en Rosas, el Ilustre Restaurador de las Leyes, título oficial que el film restituye. ¿Qué es lo que esconde ese título?: "Sí señores, el General Rosas, con la sola singularidad de su carácter, ha restaurado el orden que conservaba en este país el gobierno español"¹⁹ El régimen de castigos que impone Rosas es similar a los vigentes durante el período colonial. Pero también similares a los utilizados desde principios del siglo XX para controlar las protestas sociales: en 1901 el derecho de tránsito en la Provincia de Santa Fe queda condicionada al arbitrio del patrón. En 1912, los dirigentes del Grito de Alcorta –recordamos: en su mayoría campesinos piemonteses y friulanos– son sometidos a las barras y al cepo. Hay poco de casual, entonces, en la fórmula canónica que, hacia el Centenario, propone Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*: la afinidad natural entre Rosas y la pampa. La propiedad feudal se diluye en la esencia de una comunidad atemporal, transmisble a los actuales dueños de la tierra.

Gauchos y gringos – 1915/1919

El estreno de *Nobleza gaucha* (Cairo, Martínez de la Pera y Gunche) en 1915 es inaugural, no sólo del ciclo de la gauchesca, sino también de la etapa más prolífica del cine argentino, que alcanza su punto más alto en 1916, cuando se producen la mayoría de las películas de ficción de la etapa silente del cine argentino. Una breve primavera, posibilitada por la caída de la importación de películas a causa de la primera guerra mundial, que se apaga cuando el mercado es ocupado por las majors norteamericanas, encabezadas por la Fox, que se instala en Buenos Aires en 1917.

Nobleza gaucha establece el modelo que luego seguirán, con desigual fortuna, una treintena de películas, entre ella *Bajo el sol de la pampa*, del italiano Emilio Peruzzi, y casi sobre el final del ciclo *Campo ajero* (1919, José Agustín Ferreyra). El carácter modélico de este film no es sólo una cuestión temática. Tal vez más importante es la configuración espacio-temporal, donde campo y ciudad son los polos positivo y negativo de la Argentina contemporánea. Aunque este rasgo está atenuado en *Nobleza gaucha*, está potenciado en sus epígonos –la ya citada

Campo ajera o *El ladrón* (Juan Glizé)—, contribuyendo a la exaltación del gaucho.²⁰ Las historias que se narran están situadas en el presente, o en un pasado próximo, como en alguna de las versiones de *Juan Moreira*, de modo tal que más que una reconstrucción pintoresca del universo de la pampa y sus habitantes nómades—si bien prácticamente ninguna película se priva de un intermedio folklórico, con danzas y demostraciones de destreza que, en algunos casos, ya han perdido toda funcionalidad productiva y sólo permanecen como espectáculo—se trata de exhibir un decálogo de las virtudes naturales que se atribuyen al gaucho.²¹

La anécdota de *Nobleza gaucha* es simple: Un despótico estanciero pretende a la novia de un peón. En un desborde libidinal, el estanciero rapta a la virginal paisanita y la lleva a Buenos Aires. El gaucho enamorado parte, en tren, hacia la gran capital acompañado por un pintoresco italiano, antiguo vecino de *Bonasaíres*, que oficia de guía turístico y sentimental. Luego de rescatar a su novia, el gaucho persigue al estanciero quien—poética justicia—muere al desbarrancarse su caballo.

La palabra, bajo la forma de escritura en los intertítulos, esta dada como estilización del lenguaje del gaucho y del italiano. En este último caso la voz del inmigrante es el cocoliche, parodización de las deformaciones idiomáticas generadas en sus trabajos intentos para hablar en castellano. De hecho es el mismo procedimiento utilizado en el sainete—de allí surge la expresión cocoliche—que, al menos, potencialmente, instaura la promesa de un juego dialógico. Posibilidad que en *Nobleza gaucha* está bloqueada por la sobreimposición de otra palabra, externa y ajena a los protagonistas que ni la hablan ni la conocen: la *alta literatura*.²² La película que, según Jorge Miguel Couselo “adivino (...) a un mercado cinematográfico que necesitaba personajes, actores, escenarios y temas nacionales”, es, posiblemente, la más exitosa del cine argentino ya que los ingresos por exhibición multiplicaron por treinta la inversión inicial. Quince años después de su estreno, Humberto Cairo—obtuvo los derechos de explotación del film luego de un litigio con sus socios, Gunche y Martínez de la Pera—continuaba alquilando la película, un clásico en las conmemoraciones patrias en los pueblos del interior.

Cairo, empleado de la Sociedad General Cinematográfica—empresa que competía con Glücksmann por el control del mercado argentino—obtuvo el apoyo del director de la compañía, Julián de Ajuria. Este redundó en una notable campaña publicitaria, previa al estreno, que se realizó simultáneamente en las tres salas más importantes de la Sociedad General Cinematográfica. Sin embargo las funciones de prueba, mostraron que el público no se mostraba entusiasta con la nueva producción. La solución vino de la mano de José González Castillo, responsable de prensa de Max Glücksmann, quien incorporó textos provenientes de la literatura gauchesca: *Martín Fierro*, de José Hernández, *Santos Vega*, de Rafael Obligado y *Fausto*, de Estanislao del Campo. Lo que revela con claridad que la aprehensión que los habitantes de Buenos Aires está mediado por los grandes relatos que estabilizan el corpus de la literatura gauchesca. La imagen del gaucho ya es aquello que esta literatura dice que sea. De modo que las notas particulares de la palabra del gaucho y del campesino italiano funcionan sólo como recurso descriptivo del personaje, pero quedan subordinadas al discurso monológico de la poesía canonizada, en definitiva el que le da sentido al film. Pueden ser los protagonistas de la historia, pero a condición de renunciar el derecho a narrar.

Economía e ideología²³

En el año del estreno de *Nobleza gaucha*, el cine italiano es el más importante del mercado,

con una participación del 35%, apenas un poco menos que la suma del material ingresado desde España, EE.UU. y Francia. Prioridad frente a sus competidores que excede el éxito económico: también es el modelo artístico, casi sin competencia, hasta los primeros años de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, podemos encontrar críticas al modelo mucho antes del catastrófico declive de la participación del cine italiano en Buenos Aires. “Las películas *monstruo*,”²⁴ triste es decirlo, ofrecen el riesgo de ser las que maten al ‘cine.’”²⁵ El anónimo autor incluye dentro de esta nueva categoría genérica—son, para la Historia del Cine, los colosos—¿*Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) por entonces con gran éxito de público en los EE.UU., *Los miserables* (Albert Capellani, 1912), *Los últimos días de Pompeya* (Mario Caserini, 1913)—fue vendido a una distribuidora norteamericana en US\$ 250.000 antes de su finalización—, *Marco Antonio y Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), *Atlantis* (August Blom, 1913). La verificación del éxito económico del film de Guazzoni—sólo superado en los EE.UU. por *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y *El Nacimiento de una Nación* (D.W. Griffith, 1915)—y sus congéneres es también la marca de la rendición de la producción cinematográfica ante el mercado. La oposición a la hierática monumentalidad de los colosos italianos tiene carácter de programa cuando se trata de proponer un modelo “para crear la industria nacional de cinematografía.”²⁶

“He aquí el momento propicio para la formación e implantación de la cinematografía argentina. Como otros productos que antes los teníamos de importación, y ahora, forzados por las circunstancias, hemos empezado a aceptarlos del país, con el cinematógrafo ha de suceder, seguramente, que nuestro público, despejado un tanto el mercado de la producción extranjera, se incline hacia la producción nacional (...) acostumbrados ya a la extranjería del mundo cinematográfico, no nos resulta extraña y nos atrae menos. Lo extraño y lo atrayente, por tanto, sería que en donde siempre veíamos personas y cosas extranjeras, viéramos ahora cosas y personas de aquí.”²⁷

Ahora bien, a esta meditación—esta es la etiqueta conceptual en la que se coloca el texto—sobre el contenido, sigue una crítica de la forma: “El procedimiento seguido hasta ahora en la impresión de films argentinos ha sido bien simple. Se ha tomado alguna de las novelas de nuestros escritores de más popularidad y se ha adaptado el libro a la pantalla.”²⁸ Previo arreglo más o menos aceptable literariamente, las novelas han sido reproducidas con sus personajes, sus escenas, el argumento de la obra y hasta los diálogos. Y esto es un profundo error. En el libro, acaso las novelas copiadas tenían interés. Pero reparen los empresarios, repare el lector, en que en el libro lo principal es la escritura. Las ilustraciones siempre están de más en los libros, si no son libros para niños, que entonces sirven para ayudar a la imaginación. El lector sigue el proceso de la novela por lo escrito: personajes, escenas, paisajes, los imagina él. (...) En el cinematógrafo es todo lo contrario. Allí sobra toda escritura. La escena se nos mete por los ojos y como en el libro imaginamos las figuras, aquí imaginamos las palabras. (...) ¿Cómo podríamos soportar un cinematógrafo que careciese de acción, que no fuera movimiento? Ese es, no obstante, el cinematógrafo que hasta ahora se ha hecho aquí (...) *Nuestros empresarios deben olvidar absolutamente toda la cinematografía italiana. En las vistas italianas, como en las argentinas, se ha querido hacer teatro.*²⁹ (...) Se trata del cinematógrafo donde no reparamos en las leyendas ni podemos oír lo que dicen los personajes. (...) no ha de haber diálogo: lo que el diálogo dice se ha de expresar allí con movimiento: ¿Se concibe algo más traidor del cinematógrafo que ese cinema parlante que se intentó hace poco?”

El cronista va más allá de verificar el carácter irreductiblemente conflictivo de la relación entre palabra e imagen. La suya es una interpretación crítica destinada, programáticamente, a modificar el estado de las cosas. El cine como el arte del movimiento, el lenguaje de la acción,

el lugar donde, al revés de la literatura, imaginamos las palabras. Aquí debemos señalar que nuestra aprehensión del conflicto es necesariamente limitada porque las experiencias – históricamente situadas– son irreductibles: para nosotros el cine siempre fue y es un acontecimiento audiovisual de modo tal que la visión de una película silente es siempre la experiencia de una ausencia. Por el contrario, en la experiencia del periodista de El Hogar, es la de un arte en marcha hacia una forma final y perfecta, cuya garantía está en la cancelación definitiva de la palabra audible.

De Yrigoyen a Griffith

El ascenso de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la Nación y el estreno del film de David W. Griffith *El nacimiento de una nación* ocurren en el mismo año: 1916. El caudillo radical gana las elecciones el 2 de abril y veinte días más tarde se presenta la película en el teatro Opera. La articulación entre ambos sucesos no es caprichosa: si la presencia de un gobernante elegido democráticamente pone en riesgo el orden preexistente, el film de Griffith constituye una herramienta fundamental para la construcción de un arsenal simbólico que, apoyándose en el cine, lo consolide.

La crónica del 5 de mayo de 1916 –más breve que de costumbre– saluda en el film de Griffith el advenimiento de “un nuevo arte cinematográfico” que surge allí donde “Carlitos estaba pervirtiendo nuestro sentido estético”. La oposición es paradigmática: la gestualidad, el lenguaje del cuerpo que opone, en sus disparatadas peripecias la última resistencia a la disciplina de la fábrica, enfrentada a la monumentalidad del discurso racista de Griffith, el golpe excéntrico que sacude al espectador frente a la previsible y eterna división del montaje paralelo que naturaliza la presencia en la película y en la vida de ricos y pobres, de opresores y oprimidos.³⁰

Del Nacimiento de una Nación a la Semana Trágica

El estreno de *El Nacimiento de una Nación*, como queda dicho, obligó a actualizar el debate sobre la forma del cine argentino. Pero fue la llegada de la Fox, en 1917, la que provoca el cambio que sacude la estructura del dispositivo cinematográfico. Junto con las otras majors que se instalan entre 1918 y 1919, están en condiciones de satisfacer las necesidades del mercado local. Sin la competencia europea –y la rápida desaparición del cine nacional que se ha vuelto innecesario para los distribuidores y exhibidores que lo impulsaron en 1916–, el cine de Hollywood es el nuevo paradigma del cine en Buenos Aires.

Por lo tanto la industria del cine que reclamaba el cronista de El Hogar se planificará –nunca pasará de ese estadio– apropiándose de los rasgos que definen al cine clásico. En esa dirección avanza el trabajo de Héctor Quiroga –fue jefe de publicidad de Max Glücksmann– propietario, junto con su mujer, la actriz Camila Quiroga, de Platense Film, una empresa con poca, aunque constante, capacidad de producción. En 1917 Quiroga se asocia con el actor y director francés Paul Capellani para la realización de *¿Hasta donde?*, estrenada al año siguiente. Poco tiempo después, Quiroga forma una nueva compañía asociado con el Georges Benoit, director de fotografía francés que había cumplido esa función en *Regeneración*, la primera película dirigida por Raoul Walsh. Héctor y Camila Quiroga no sólo produjeron, también

protagonizaron *Juan Sin Ropa*, el film estrenado en 1919 que establece un nuevo rumbo para el cine argentino, aunque no fueron muchos los que decidieron emprender la marcha. Es el primer film moderno del período, tanto por su sistema de producción como por el empleo sistemático de todos los recursos que el cine norteamericano había estabilizado con Griffith. Recursos que Benoit maneja con notable soltura, en especial en las escenas de masas: la asamblea de los obreros del frigorífico, la represión policial a los huelguistas. Benoit, como antes Capellani, jerarquiza la tarea del director en tanto autor del film, categoría que en los films precedentes se adjudicaba al argumentista, generalmente un escritor legitimado por el aparato cultural, como Hugo Wast o Belisario Roldán. Es este saber del cine que traían sus nuevos socios y el camarógrafo Marcel Morhange, el principal argumento de la Platense Film y sus sucesoras para propagandizar la excelencia de sus productos.

Juan Sin Ropa es, en la leyenda de Santos Vega –recordemos su importancia en la versión definitiva de *Nobleza gaucha*– el símbolo demonizado del progreso, vencedor, en lírico duelo del viejo payador que ejemplifica las virtudes que la aristocracia reivindica propias.

Frente a la mirada hacia el pasado, hacia la calma pureza del campo redentor, la publicidad de *Juan Sin Ropa*, parece casi una provocación para los antiguos liberales: “(Juan Sin Ropa) es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega. Es el trabajo y el progreso invadiendo la pampa y derrotando al último vástago del gaucho autóctono y salvaje; es el ideal nuevo, el capital moderno desnudo en su grandeza, que viene a sustituir en nuestra incipiente civilización los egoísmos de la naturaleza nativa”. La película de Benoit es la primera en abordar la realidad social –la gran huelga de los frigoríficos en este caso– como tema. Pero no es una película revolucionaria. Es una película burguesa. En esto también es la primera.

El film retoma las ideas y esperanzas de los sectores medios, muchos de ellos inmigrantes, de lograr una fortuna mediante el trabajo en la nueva tierra. Juan Ponce, su protagonista, líder de la huelga de un frigorífico –más dispuesto a la conciliación que al enfrentamiento–, perseguido por la policía, huye al campo. Deviene entonces dirigente agrario, enfrentando junto a otros colonos a los especuladores y agiotistas. Se repite aquí el par criollo/gringo que encontramos en *Nobleza gaucha*, pero en otra dimensión: Pietro Bonomi, tal el nombre del personaje es también un dirigente de la rebelión campesina. Si hasta entonces el lugar del mal estaba, para el cine argentino, en los arrabales de la Sodoma del Plata, *Juan Sin Ropa* lo muda al campo, que no está poblado por payadores sino por acopiadores de granos y gerentes de ferrocarril.

La película estaba terminada en diciembre de 1918. La función privada de presentación en Buenos Aires, originalmente prevista para el 2 de Enero de 1919 fue postergada para el día 8 por la productora. Pero para ese momento la Semana Trágica había comenzado en Buenos Aires. El Gran Miedo del patriciado encuentra su bálsamo en las ametralladoras del ejército que ocupan la ciudad y en las milicias de la Liga Patriótica Argentina que, con protección policial, hacen su progrom en Once, el barrio judío. Los muertos obreros, los más de ellos inmigrantes se cuentan por centenares. Es el fin de una época. También para el cine. *Juan Sin Ropa* se agotó en esa experiencia única. Habría de pasar mucho tiempo para que la realidad volviera a ocupar un espacio en el cine argentino.

Notas

¹ Genaro Bevioni, *Argentina 1910. Balance y memoria*, elaleph.com: Buenos Aires, 2001, 27.

² Es posible que Bevioni haya sido enviado por el gobierno italiano, al que el gobierno argentino

responsabilizaba de detener el flujo de inmigrantes, mano de obra irremplazable de la producción agrícola. El periodista sostiene que la causa de la reticencia de los italianos se basa en la carencia de tierras libres para los colonos, mayoritariamente pequeños campesinos del norte, que llegaban a la Argentina procurando mejorar su situación económica.

³ Aplicación del *jus solis* por oposición al *jus sanguinis* vigente en los países europeos.

⁴ Héctor Kohen, "La crisis de la modernización. La oligarquía en el cine argentino en el período 1908-1919" en *Arte, Historia e Identidad en América Latina*, UNAM, México: 1994.

⁵ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, CEAL, Buenos Aires: 1982.

⁶ En la interpretación que hace Walter Benjamin de esa obra de Paul Klee el ángel es arrastrado hacia el futuro. Su rostro está vuelto hacia el pasado y la Historia se le presenta como una sucesión de catástrofes.

⁷ Leopoldo Torres Ríos, "Cinematografía Nacional. Historia ligera", artículo publicado en *Crítica*, número extraordinario de septiembre de 1922, reproducido en *Leopoldo Torres Ríos*, Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, Cinemateca Argentina, Buenos Aires: Octubre 1960.

Torres Ríos, asociado con José Agustín Ferreyra, competían comercialmente con Mario Gallo en la producción de películas.

⁸ Cf. Alain Rouquie, *Poder militar y sociedad pública en Argentina*, Emecé Editores, Buenos Aires: 1981.

⁹ "La prehistoria" es el título del muy breve capítulo inicial, dedicado al cine mudo, de la *Historia del Cine Argentino*, de Domingo Di Núbila, el primero que propone un estudio sistemático de la cinematografía nacional.

¹⁰ La célebre secuencia del asesinato de Abraham Lincoln, en *El nacimiento de una Nación*, (1914, David W. Griffith, está precedido por un cartel. Este explica que la representación es un facsímil del relato histórico que constituye la versión aceptada de ese suceso.

¹¹ La escuela y la capilla del Divino Rostro se encuentran en Parque Centenario, en la ciudad de Buenos Aires.

¹² Miguel Cané, *Prosa ligera*, La Cultura Argentina: Buenos Aires, 1919.

¹³ Un año más tarde, la Sociedad del Divino Rostro declaraba no contar con fondos para pagar la realización de los murales que decoran la Capilla.

¹⁴ A mediados de 1915 se registra otra función en Luján, Provincia de Buenos Aires, organizada por las Damas Vicentinas para recaudar fondos para el hospital local.

¹⁵ Héctor Kohen, "Patriciado y patrocinio. Comitentes y mentores en el cine argentino del pos Centenario" en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, IEE-UNAM, México: 1997.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Itálica del autor.

¹⁸ Almyron de Veyde, reproducido en Héctor Kohen: 1994.

¹⁹ Baldomero García, discurso pronunciado en la Cámara de Representantes de la Provincia de Buenos Aires, en 1841, citado en Ricardo Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, CEAL, Buenos Aires: 1980.

²⁰ "Una de las contradicciones fundamentales de esa coyuntura histórica puede formularse así: los escritores vinculados a la oligarquía inauguran la exaltación del gaucho —eliminado por la clase de la que dependen— cuando esta misma clase muestra sus iniciales síntomas de inquietud frente a los descendientes de gringos que ha importado, David Viñas, *op. cit.*

²¹ "Hacer una gauchada", "Ser gaucho", son expresiones corrientes en el habla de los argentinos referidas a la solidaridad y honestidad del protagonista de la acción. Arturo Jauretche afirma que la suerte de la Argentina estuvo en que los gringos adoptaron como modelo al gaucho.

²² Cf. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Catálogo Editor, Buenos Aires: 1985.

²³ Para un desarrollo más amplio de este tema, Cf.: Héctor Kohen, "El cine en El Hogar" artículo en *Otrocampo.com*, Buenos Aires: 2002.

²⁴ La cursiva es del autor.

²⁵ "Los triunfos del cine", artículo en *El Hogar*, Buenos Aires: julio de 1914.

²⁶ José Gabriel, "Del cinematógrafo", artículo en *El Hogar*: 8 de agosto.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Hugo Wast y Belisario Roldán son los escritores más adaptados del período.

²⁹ Cursiva del autor.

³⁰ Cf. Sergei Eisenstein: "Dickens, Griffith y el cine actual", en *La forma del cine*.

La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad

En la música, los años alrededor del 1900 fueron años de crisis, una crisis, sin embargo, que no afectó sólo a España, sino a toda Europa. En su famoso libro de 1920, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (*Armonía romántica y su crisis en el Tristan de Wagner*), el musicólogo Ernst Kurth intentó explicar la creciente complicación de la armonía como consecuencia de una disposición de ánimo arraigada en el romanticismo.¹ Independientemente de la veracidad de esta tesis, podemos observar desde el segundo tercio del siglo XIX un creciente interés en la música 'popular', es decir un folclorismo o nacionalismo musical que puede ser interpretado como huida del romanticismo. Nietzsche –también, pero no sólo, por motivos personales– denunció en los años 80 la música de Richard Wagner como neurótica y decadente contraponiéndola a la ópera *Carmen* de George Bizet, cuya música –según Nietzsche– ‘no transpiraba’. Su entusiasmo por la música y el sujeto de esta ópera le llevó a la fórmula: “Il faut méditerraniser la musique”.²

En la música instrumental podemos observar ya anteriormente esta ‘mediterraneización’. Fue sobre todo Franz Liszt quien, con su interés en el presunto folclore de su patria,³ pero también con las piezas sobre temas españoles⁴ y con sus *Années de pèlerinage*, propició un interés enfático en la música popular y la comprensión de la vida y el arte mediterráneos.

A esta tradición se une la famosa rapsodia para orquesta *España* de Emmanuel Chabrier, compuesta después de un viaje a España y estrenada en París, en 1883. Fueron sobre todo las ciudades andaluzas las que habían impresionado al funcionario y compositor francés, y el extrovertido gozo de vida que se refleja en esta brillante pieza debía convertirse en algo tópico de la música que trata con España. Incluso Claude Debussy –quien con claro gesto anti-germánico firmó “compositeur français” y quien fue conocido más por la delicadeza de sus colores orquestales que por los grandes gestos– empieza la segunda serie de sus *Images*, titulada *Iberia* y escrita entre 1905 y 1908, con una pieza de exuberante alegría y claras alusiones a la música popular andaluza.

Si mencionamos todavía a Maurice Ravel con su *Rhapsodie espagnole*, compuesta en 1907 y 1908,⁵ queda manifiesto que el interés en España, como sujeto e idioma musical, no era de ninguna manera un asunto exclusivamente español, un ‘risorgimento’ nacional, sino algo que tiene que ver con el desarrollo general de la música europea.

Así no sorprende que los cuatro compositores españoles más destacados de los comienzos de este siglo y relacionados a veces con la Generación del 98 –Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949)– hayan pasado una fase decisiva de su vida en París.

La influencia de esta ciudad, de su Schola Cantorum⁶ e indirectamente de la música alemana, es evidente todavía en una obra a primera vista tan típicamente española como la *Sinfonía sevillana* de Joaquín Turina. El compositor sevillano dio a los tres movimientos de esta sinfonía, estrenada en 1920, los títulos: *Panorama*, *Por el río Guadalquivir* y *Fiesta de San Juan de Aznalfarache*. Estos tres cuadros musicales (que pueden ser considerados como tres poemas sinfónicos) están unidos entre sí por reminiscencias temáticas y culminan en una apoteosis final, en la cual Turina combina los temas principales de los tres movimientos, idea formal que se debe –a pesar de las diferencias fundamentales del estilo– a obras como la sinfonía en re menor de César Franck (estrenada en 1889), la octava sinfonía de Bruckner (estrenada en

1892) y la tradición parisina de la Schola Cantorum. Este esfuerzo formal y contrapuntístico debía garantizar el rango sinfónico de la obra por encima del carácter local, pintoresco, de la música.

También el compositor español más destacado de la época alrededor de 1900, Isaac Albéniz, tuvo sus raíces en la tradición musical de Alemania y de Francia. Gran admirador de Liszt y de Wagner, vivió varios años en Londres y París, donde fue amigo de Ernest Chausson y de Gabriel Fauré. Conociendo personalmente a Claude Debussy asistió a los estrenos del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, en 1894, y de la ópera *Pelléas et Mélisande*, en 1902. Mientras que en su primera ópera, que compuso sobre un libreto de su mecenas inglés Francis Burdett Money-Coutts, *Henry Clifford*,⁷ se sirvió todavía de un sujeto inglés del siglo XV, para su próxima cooperación, Albéniz convenció a Money-Coutts de adaptar la novela *Pepita Jiménez* de Juan Valera. Uno de los admiradores más entusiasmados fue el compositor Amadeo Vives, quien en su reseña en *La vanguardia* del 6 de enero de 1896 festejó la obra como un paso importante en el camino hacia una ópera nacional, subrayando al mismo tiempo la influencia wagneriana en la partitura, por ejemplo, en el uso magistral del *leitmotiv*.⁸ Ya en el año siguiente, la obra fue estrenada en Praga, en una traducción alemana de Oskar Berggruen, otras representaciones en Bruselas (1905) y París (1923) siguieron. Sin duda, *Pepita Jiménez* es una obra clave en el tránsito de una música con elementos folclóricos españoles a una música enfáticamente española.

Si de la música de *Pepita Jiménez* se puede constatar lo mismo que Azorín criticó en la novela de Valera: presentar una Andalucía idealizada (lo que se refleja en la música por el ritmo característico de la malagueña), la suite *Iberia* para piano –la obra maestra de Albéniz compuesta después de la ‘debacle’ de 1898 y publicada en cuatro cuadernos entre 1905 y 1908– pasa los límites del folclorismo. Aquí, el gesto extrovertido, típicamente “español”, cede a una nueva seriedad, una búsqueda de un carácter nacional detrás de la fachada chillona. Ya la primera pieza, con el título programático de *Evocación*, es una pieza melancólica que parece ser una búsqueda sentimental de una patria musical detrás de los colores chillones y del ruido de las castañuelas (ejemplo 1).



Ejemplo 1: Isaac Albéniz: *Iberia*, *Evocación*, comienzo

La melodía se presenta en una tonalidad menor y los rasgos velados que se pueden concebir como españoles se limitan a alusiones al ritmo de zarabanda y a unos ornamentos melódicos. Aparentemente, Albéniz quería evitar todo folclorismo directo y nos presenta sus cuadros musicales como algo detrás del telón, una *Iberia* ideal.

Con las *Goyescas* de Enrique Granados, entramos en otro discurso musical sobre el tema de España. Las seis piezas para piano, publicadas en 1911, llevan los títulos: *Los requiebros*, *Coloquio en la reja*, *El fandango de candil*, *Quejas ó la maja y el ruiseñor*, *El amor y la muerte*: *Balada*, y *Epílogo: Serenata del espectro*. Sólo uno de ellos, *El amor y la muerte*, cita una obra concreta de Goya –el número 10 de los *Caprichos*– mientras que el *Coloquio en la reja* alude a un elemento característico de varios cuadros del pintor. El título de la tercera pieza, *El fandango de candil*, sin embargo, no es de Goya, sino de un sainete de Ramón de la Cruz, estrenado en 1768, junto con la zarzuela *La Briseida*. Granados completa el ambiente dieciochesco con una cita musical de la famosa canción de *La tirana de Trípoli* de Blas de Laserna, una pieza que se cantó en varias tonadillas (ejemplos 2 y 3).⁹



Ejemplo 2: Blas de Laserna: *La tirana de Trípoli*

Con estas citas y alusiones a la pintura, literatura y música de la época de Carlos III, Granados toma parte en un discurso que surgió en el siglo XVIII y que fue radicalizado por Marcelino Menéndez y Pelayo.¹⁰ Ya en el poema didáctico *La Música* (1779) de Tomás de Iriarte y en las obras de Antonio de Eximeno podemos percibir una cierta insistencia en la autonomía cultural de España. La calificación, sin embargo, de ambos autores como anti-italianos, anti-franceses y consecuentemente anti-ilustrados fue obra de Menéndez y Pelayo.¹¹ Así por ejemplo, la famosa frase de Antonio de Eximeno: “Cada pueblo debe basar su música en su música popular”, difundida por Felipe Pedrell, el así llamado ‘resucitador’ de la música española, aparentemente no se encuentra en las obras del jesuita dieciochesco, sino es una interpretación de ‘Don Marcelino’. La difusión de tales ideas y su aplicación a la literatura y la música del siglo XVIII fue en buena parte la obra de Emilio Cotarelo y Mori, quien con sus libros sobre Iriarte y su época, de 1897, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, de 1899, y *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, de 1917, preformó en buena parte la historiografía del teatro y de la música del siglo XVIII. Granados –como probablemente todos sus contemporáneos– estaba convencido de que con la llegada de los primeros Borbones hubo una invasión perniciosa de la música italiana y que solamente bajo Carlos III surgió la conciencia de una cultura propia española, personificada en personas como Goya, Ramón de la Cruz o el músico Blas de Laserna.

Allegretto con garbo y donnaire:



Ejemplo 3a: Enrique Granados: *Goyescas*, *Los requiebros*, comienzo

Allegro assai. - Tonadilla -



Ejemplo 3b: Enrique Granados: *Goyescas*, *Los requiebros*, "Tonadilla"

Efectivamente, la evocación del majismo madrileño en las *Goyescas* de Granados en el fondo no es otra cosa que la mistificación de una cultura burguesa alemana en los *Maestros cantores de Nuremberg* de Richard Wagner. Si para Wagner el poeta-músico Hans Sachs y el

ambiente medieval de Nuremberg sirvieron de base para su ideología de una cultura autónoma alemana –hasta el fatal “Habt acht!” (“¡Cuidado!”) del discurso final de Sachs–, para Granados la vida madrileña con sus majos y majas constituye el contraste de la influencia extranjera. Continuando el pensamiento de Menéndez y Pelayo y de Cotarelo, Granados se sirve de Goya, Cruz y Laserna como anti-heterodoxos en lucha contra la pérdida de la ‘Hispanidad’. Sin querer disminuir el valor artístico de estas piezas podemos constatar que las *Goyescas* de Granados muestran el peligro de reacción y de nacionalismo que amenaza a cualquier intento de crear un idioma musical nacional. La ‘mediterraneización’ de la música, que Nietzsche veía como liberación, no pudo salvarse de la dialéctica entre carácter nacional y nacionalismo.



Ejemplo 4: Melodía valenciana (según Riva 1982: 19)



Ejemplo 5: Enrique Granados: *Goyescas*, *Quejas ó La maja y el ruiseñor*

Desde el punto de vista musical –y en el contexto de los discursos del 98– queda por subrayar que Granados utiliza en una de sus piezas, *Quejas ó La maja y el ruiseñor*, una melodía popular de origen valenciano que no coincide con la imagen habitual de música española.¹² La melodía es austera e irregular (ejemplo 4). La composición de Granados, sin embargo, esconde el carácter original de la melodía, transformándola en una pieza romántica (ejemplo 5). La idea básica de la obra, el evocar un pasado idealizado, no tiene correspondencia en el plan técnico de la composición, en la que se pierde el carácter popular de la melodía.



Ejemplo 6: Isaac Albéniz: *Iberia, El Albaicín*, comienzo



Ejemplo 7: Isaac Albéniz: *El Albaicín*, melodía <de chirimía>

Volviendo a la suite *Iberia* de Albéniz podemos observar un procedimiento fundamentalmente distinto. Así, por ejemplo, en la pieza con el título de *El Albaicín* (el antiguo barrio gitano de Granada), Albéniz basa la composición entera en dos elementos 'primitivos': una figura rítmica (A) que parece ser una improvisación de guitarra (ejemplo 6) y una melodía de cuatro tonos (B: fa-sol-la^b-si^b; ejemplo 7)¹³ con el carácter de un instrumento de viento popular como la chirimía (Albéniz indica: "bien uniforme de sonorité, en cherchant celle des instruments à anche"). Durante más de la mitad de la pieza estos dos elementos aparecen yuxtapuestos, contrastándose, variándose por sí mismos y al mismo tiempo intensificándose. Sólo en el compás 165 los dos elementos se unen y la melodía B, con acompañamiento armónico, da paso a una larga erupción apasionada, indicada por Albéniz con "fortissimo" y "Con anima" (ejemplo 8).

En este momento ocurre algo así como un cambio radical de perspectiva: Si hasta entonces el juego alternado de los dos elementos había sido algo 'objetivo', fuera del oyente, aquí el gesto melódico y armónico lo arrastra y la música parece como 'subjetivada'. Esta 'subjetivación', sin embargo, no es el resultado de un proceso, de una 'lógica' musical, sino que surge sin indicación previa dentro de un contexto que por su carácter rítmico, melódico y



Ejemplo 8: Isaac Albéniz: *El Albaicín* "Con anima", compás 165 y ss.

armónico es ajeno al romanticismo musical. La idea formal de la pieza no es otra cosa que el cambio repentino de un mero juego de figuras instrumentales siempre más intenso a la expresión musical. Este evento, que difícilmente puede repetirse, poco a poco expira y vuelve a la figuración anterior. Sólo en el epílogo (compás 253 y ss.) se refleja suavemente ("p[iano] et très doux"). La pieza se distingue fundamentalmente de los conceptos folclóricos no solamente por la austeridad de su 'material', sino también por su desarrollo casi improvisador, como lo demuestra el siguiente esquema:

compás	carácter	material	tonalidad
1-32	'guitarra' (preludio)	a	si ^b menor
33-68	'guitarra'	a + nuevos elementos	
69-94	'chirimía'	b	si ^b menor
95-130	'guitarra'	a	si ^b / re mayor
131-148	'chirimía'	b	si ^b mayor
149-164	'guitarra'	a	
165-204	"Con anima"	B	la ^b mayor
205-228	"animato"	B	fa mayor
229-244	'guitarra'	a	fa mayor
245-252	'chirimía'	b	fa menor/mayor
253-296	epílogo "p et très doux"	B	si ^b mayor
297-313	'guitarra' (postludio)	a	si ^b mayor

Concluyendo, podemos observar que no solamente el romanticismo disfrazado de las obras anteriores es comparable con tendencias de la música europea, sino también su superación en obras como *El Albaicín* de Albéniz. En este contexto basta mencionar nombres como Debussy, Ravel y Stravinsky. Aparentemente, más que a la tradición propiamente española, el progreso musical en España se debió a una apertura hacia las principales corrientes de Europa.

Notas

¹ Kurth (1923: 30): "Aber die Gärungen romantischen Kunstempfindens durchsetzten auch die *Harmonik* selbst und *unmittelbar*; es ging durch die Musik von ihren Innentiefen her ein Beben. Und dies sind Vorgänge, die jenen von außenher in die Musik eindringenden Beeinflussungen *ergänzend gegenüberzustellen* sind".

² "Diese Musik [Bizets *Carmen*] scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie *schwitzt* nicht. [...] Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein 'Erlöser'. Mit ihm nimmt man Abschied vom *feuchten* Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die *harte* Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die *limpidez* in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. [...] Sie sehen bereits, wie sehr mich diese Musik *verbessert*? – *Il faut méditerraniser la musique*: ich habe Gründe zu dieser Formel" (*Der Fall Wagner*, en: Nietzsche: *Werke* II, 907; véase también *Jenseits von Gut und Böse*, en: Nietzsche: *Werke* II, 723).

³ Sobre todo en sus *Rapsodias húngaras*; cf. Berlinghoff (1996).

⁴ En primer lugar la *Große Konzertfantasie über spanische Weisen* y la *Rhapsodie espagnole* (*Folies d'Espagne* et *Jota aragonesa*); cf. el catálogo de obras para piano sobre temas nacionales de Humphrey Searle (1980: vol. 11, artículo "Liszt", pp. 62ss.).

⁵ Los movimientos son: *Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera* y *Feria*.

⁶ Fundada en 1894 por Vincent d'Indy. Los cursos de la Schola Cantorum se basaron en la doctrina de César Franck.

⁷ Estrenada en 1895 en el Gran Teatro del Liceo en Barcelona.

⁸ Cf. Clark (1993: 3258) y (1999: 160).

⁹ Cf. Subirá (1928-1930: III, 317).

¹⁰ Cf. "Einleitung", en: Kleinertz (2002).

¹¹ Cf. Menéndez y Pelayo (1890-1903: III).

¹² Cf. Samulski-Parekh (1980: pp. 62 s.).

¹³ El do y el mi son mero adorno y no esenciales al motivo básico.

Bibliografía

A. Ediciones

Albéniz, Isaac (1996): *Pepita Jiménez, comedia lírica en dos actos*. Edición y revisión de Josep Soler. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (= Música Hispana A, 16).

Albéniz, Isaac (1987): *Iberia and España. Two Complete Works for Solo Piano*. Nueva York: Dover (Reimpresión de la edición Leipzig: Peters s. a.).

Granados, Enrique (1987): *Goyescas, Spanish Dances and Other Works for Solo Piano*. Nueva York: Dover.

Nietzsche, Friedrich (1982): *Werke*. Edición de Karl Schlechta; 3 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

B. Investigaciones

Berlinghoff, Bettina (1996): "Ein patriotisches Bekenntnis? – Zur Entstehungs- und Editions-geschichte von Franz Liszts 'Magyar Dallok'", en: Winkler, Gerhard J. (ed.): *Liszt und die Nationalitäten*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 93), pp. 45-61.

Burnett, James (1979): *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. Londres: Victor Gollancz.

Clark, Walter Aaron (1992): *Spanish Music with a Universal Accent: Isaac Albéniz' Opera 'Pepita Jiménez'*. Diss. University of California, Los Ángeles.

Clark, Walter Aaron (1993): "'Cavalleria Iberica' Reassessed: Critical Reception of Isaac Albéniz's Opera 'Pepita Jiménez'", en: *Revista de Musicología* 16, pp. 3254-3262.

Clark, Walter Aaron (1999): *Isaac Albéniz, Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press.

Hess, Carol A. (1991): *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*. Nueva York: Greenwood Press.

Kleinertz, Rainer (2002): *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Laaber, Laaber-Verlag [en imprenta].

Kurth, Ernst (1923): *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlín: Max Hesses Verlag.

Lolo, Begoña (1997): "Las relaciones Falla-Pedrell a través de *La vida breve*", en: Falla, Manuel de: *La vida breve*. Granada: Archivo Manuel de Falla (= Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Colección "Estudios", Serie "Música", 1), pp. 121-146.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1890-1903): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid.

Riva, J. Douglas (1982): *The Goyescas for piano by Enrique Granados: A critical edition*. Tesis doctoral. Universidad de Nueva York.

Salvador, Miguel (1988): *The piano suite "Goyescas" by Enrique Granados: An analytical study*. Tesis doctoral. Universidad de Miami.

Samulski-Parekh, Mary (1988): *A comprehensive study of the piano suite "Goyescas" by Enrique Granados*. Ann Arbor: UMI.

Subirá, José (1928-1930): *La tonadilla escénica*; 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos.

*Appunti per una storia delle culture di massa nell'epoca delle migrazioni.
Gli inizi della riproduzione tecnica del suono*

Nella quantità di studi culturali sulle migrazioni – esaminate entro i limiti cronologici e territoriali della ricerca in atto – spicca la relativa scarsità di osservazioni relative all'ambito musicale. Ciò è tanto più interessante in considerazione del fatto che l'epoca considerata è la medesima che vede il sorgere delle condizioni tecniche per una diffusione di massa dei prodotti della cultura. Basterebbe considerarne le estremità cronologiche, definite dall'apparizione dei primi sistemi di registrazione e riproduzione del suono (1877) e dalla definitiva messa a punto di standard tecnici accettabili e sufficienti per l'avviamento di regolari trasmissioni radiofoniche (circa 1920), trascorrendo dunque circa quarant'anni non già tra le innovazioni tecniche come tali, ma tra i due punti d'avvio del loro impatto sociale; e in effetti nel periodo considerato la diffusione della musica a mezzo radio non dovrebbe, a rigore, essere esaminata poiché prima del 1920 non si può parlare di radiofonia se non in termini di sperimentazione tecnica.

Nel bel mezzo di questi quarant'anni, naturalmente, si assiste alla nascita e allo sviluppo del cinema, che converge da subito, naturalmente, con la nascente fonografia: data agli inizi del XX secolo l'esistenza di una vera e propria industria del prodotto multimediale. Le avanguardie storiche sono dietro l'angolo: il secondo decennio del Novecento segna la maturazione di questo innesto del ritrovato tecnico sulla produzione di cultura in direzione di una vera e propria estetica tecnologica. Un ulteriore balzo in avanti si avrà sul finire degli anni Venti con l'avvento della registrazione sonora elettrica e della fonofissazione ottica che renderà possibile il cinema sonoro, almeno nell'accezione corrente – il cinema in quanto spettacolo non è mai stato 'muto' in senso stretto –, e il perfezionarsi delle tecniche di emissione e ricezione radiofonica. Si tenga sempre presente che queste innovazioni, che spesso compaiono quasi in simultaneità, a ondate, quasi subito vengono anche impiegate in simultaneità e, nella loro fase aurorale/sperimentale, presentano sempre qualche modo di reciproca interferenza.

Una volta tracciate queste rapide premesse, si possono porre alcuni problemi di metodo. Quello fondamentale riguarda la critica di uno dei presupposti della musicologia, ossia l'identificazione della musica come sistema di testi. Tale è il discrimine che produce le distinzioni, sempre in questione e mai superate, tra musica d'arte e musica variamente definita come 'd'intrattenimento', 'popolare', 'leggera' ecc.: la complessità della musica d'arte è infatti tale perché è fondata nel suo essere scrittura, ritenendosi che la sua comprensione profonda non possa avvenire se non, in ultima istanza, a partire da un'analisi testuale. L'oggettivazione del fenomeno musicale nel testo scritto è effetto di una riduzione che in alcune esperienze liminari – ma non eccezionali – della musica del secondo Novecento si è addirittura assolutizzata: la scrittura del testo musicale può pretendere per sé allora una tale autonomia per cui il sistema di prescrizioni, qual è, finisce per identificarsi come tale, ontologicamente, nell'opera d'arte stessa.

La storia di questo equivoco si è dipanata e sviluppata nel tempo (un secolo circa) in cui la musica registrata/riprodotta ha via via modificato l'esperienza stessa della musica: l'ha modificata per come essa è ascoltata, e anche proprio per come è eseguita. Nel volgere di un secolo, l'ascolto di musica è divenuto essenzialmente ascolto di riproduzioni tecniche ed è oggi quotidianamente esperito come un'attività – più spesso una passività – indipendente da un luogo specificamente deputato, così come il tempo dell'ascolto è divenuto indifferente o casuale rispetto alle condizioni di origine del prodotto musicale. Mentre, dunque, la *schizofonia* stigmatizzata da R. Murray Schafer diveniva norma, l'ascolto della musica dal vivo per converso si trasformava in un'esperienza quantitativamente di gran lunga minoritaria. Tuttavia il sussistere di diverse occasioni di prossimità tra ascoltatore/spettatore ed esecutore, ovvero di differenti ritualità corrispondenti alle nozioni di 'concerto' e di 'spettacolo musicale', hanno parallelamente mutato di senso, fino a veri e propri scambi tra l'esperienza della musica dal vivo e quella della musica riprodotta. Per fare un esempio dall'attualità: il concerto rock si presenta indubbiamente, in senso stretto, come collezione di brani musicali che il pubblico riconosce a partire da ciò che ha appreso dal prodotto discografico o nel 'passaggio' radiofonico (sono le tournée che assumono il *titolo* dei CD, non viceversa). Tuttavia lo stesso spettacolo, nell'atto di restituire alla comunicazione musicale l'originaria dimensione di un medesimo spazio-tempo condiviso da musicista e pubblico – cancellandone così *momentaneamente* la distorsione 'schizofonica' – con tutta la sua preponderante dimensione collettiva, sociale, tende nondimeno a presentarsi come un evento che ricalca modalità spettacolari 'improprie': la musica 'appare' come il pubblico l'ha precedentemente conosciuta nel contesto della narrazione propria di tutt'altro formato, il video – un prodotto a cui corrisponde d'altronde un modo di consumo essenzialmente individuale... Dunque è chiaro che negli sviluppi della musica giovanile l'integrazione dei media è totale. Si sbaglierebbe però ad enfatizzarne retoricamente la novità rispetto ad epoche 'arretrate'; questa integrazione viene da molto lontano.

Da un'altra angolatura. Nella musica del repertorio colto occidentale la definizione esecutiva dell'opera si è via via mossa verso un ideale di perfezione praticamente realizzabile in sede di prodotto discografico, per mezzo di tutti gli accorgimenti tecnici disponibili soprattutto in fase di postproduzione (miscelazioni, correzioni, tagli, inserimenti, montaggi ecc.) – un ideale che, trasferito nella sala da concerto, si rivela semplicemente impraticabile, e purtuttavia non smette di essere il riferimento della maggioranza dei frequentatori delle sale concerto.

La musicologia, che è da sempre occupata a riferirsi al suo oggetto come a un sistema di testi – anche laddove l'indagine assuma un taglio sociologico – comincia soltanto da poco ad accorgersi di queste trasformazioni. Non vi è difficoltà a percorrere la storia del documento sonoro come tale – le difficoltà cominciano allorché si deve trarre la conclusione che un'attendibile storia della musica non può essere scritta ignorando il suono riprodotto, in quanto modalità specificamente moderna della concretezza del fenomeno sonoro.

Un altro motivo strettamente intrecciato al precedente riguarda la difficoltà di isolare la storia della musica d'arte del XX secolo dalle storie di altri repertori con i quali si è trovata a condividere le medesime condizioni di riproduzione e diffusione. Se fino a tutto l'Ottocento la musica d'intrattenimento condivideva sostanzialmente i presupposti di linguaggio della musica d'arte, dunque a entrambi i repertori si potevano applicare i medesimi criteri tecnici, e un giudizio estetico omogeneo, il Novecento vede in questo senso nascere repertori che non si

lasciano esaminare in modo neutrale con i medesimi criteri. Tali sono i casi del jazz e dei diversi generi di popular music – che hanno tra l'altro esercitato un effetto profondo sulla musica d'arte; in particolare le conseguenze dell'impatto della popular music sulla musica 'contemporanea' di oggi si sono prodotte negli ultimi dieci anni con un'evidenza ormai innegabile.

Ora, se ci si sposta verso l'origine di questo intreccio tra musica, tecnologia e nascente cultura di massa, e si considera il punto di vista dell'oggetto, o del prodotto sonoro, occorre primaditutto relativizzarlo alle sue condizioni tecniche. Esiste per es. una stretta dipendenza del repertorio della musica riprodotta dal sistema tecnico di volta in volta impiegato. A questo proposito sarà utile un breve richiamo cronologico.

Alla prima invenzione del fonografo, che al suo apparire nel 1877, era un apparecchio meccanicamente semplice, in grado di tradurre le vibrazioni acustiche di una membrana collegata a uno stilo sul solco spiraliforme di un cilindro rivestito di un foglio di stagno, sono seguiti diversi perfezionamenti nelle diverse componenti del meccanismo (la propulsione e il sistema di trascinamento) e nel materiale costituente il supporto, fino alla trasformazione del supporto stesso: l'apparizione del disco nel 1887 significò soprattutto la risoluzione del problema della produzione in grande serie di supporti sonori identici a partire da una matrice unica. Tuttavia, nonostante i continui perfezionamenti, il superamento di alcuni limiti tecnici fu assai lento. L'avvento del disco significò, rispetto al cilindro, l'incremento da due a quattro minuti della possibilità di registrare senza interruzione un evento sonoro, e tale limite non venne superato, sostanzialmente, se non alla fine degli anni Quaranta con l'avvento del nastro magnetico e poi del disco microsullo.

Inoltre, fino al 1926 – allorché il sistema di registrazione poté basarsi sulla trasduzione elettrica delle vibrazioni sonore, con l'impiego del microfono e quindi innanzitutto la possibilità di raccogliere e controllare una gamma di frequenze più ampia – le registrazioni cosiddette acustiche non potevano riprodurre se non una banda di frequenze assai ridotta, compresa tra i 168 e i 2000 Hz (a fronte della capacità dell'orecchio umano di percepire frequenze comprese tra i 20 e i 20000 Hz).

Tali limiti condizionano dunque in modo essenziale le caratteristiche della musica riprodotta per una buona cinquantina di anni dall'apparire del fonografo, e a maggior ragione per i primi 15-20 anni circa, allorché il fonografo a cilindro non è ancora stato soppiantato definitivamente dal disco. Il repertorio è così limitato essenzialmente a brani eseguiti dalla voce o da formazioni come orchestre di fiati (bande ecc): molte marce, polke, valzer, scozzesi ecc.; la musica per orchestra è sostanzialmente alterata nella strumentazione – in genere ridotta per poter convogliare meglio il suono degli strumenti verso i collettori sonori (le 'trombe') oppure condizionata dalla presenza di speciali strumenti congegnati al medesimo scopo come i violini a cornetta del tipo Stroh, dalle sonorità stridenti; e nella forma, con eliminazione di ritornelli e tagli ad hoc, per non eccedere le durate consentite dai supporti. Si noti, fra le diverse conseguenze, come i limiti tecnici si fissino nelle caratteristiche della musica riprodotta e permangono anche oltre il loro pratico superamento – per esempio rispetto alla durata di un evento sonoro: il jazz, una musica che era nata praticamente insieme al disco, per durata e formato circola ancora fino agli anni '50 sotto forma di 'song', della durata di quattro-cinque minuti, in stretta dipendenza dalle originarie limitazioni del formato discografico che avevano contribuito alla sua diffusione.

Materiali per una storia della cultura musicale di massa in Argentina.

1. Per una cronologia:

1878 A un anno dalla sua invenzione, avviene la prima dimostrazione a Buenos Aires del fonografo Edison.

1891 Prima apparizione a Buenos Aires di due fonografi Edison, e prime audizioni dimostrative pubbliche, a un anno di distanza dall'avvio della commercializzazione dell'apparecchio negli Stati Uniti.

1893 A Tucuman un tale Paola è il primo privato ad acquistare un fonografo. Paola ospita, in occasione di una loro tournée, María Gerónimo e José Podestà, e ne registra le voci. Si tratta con ogni probabilità del primo documento sonoro prodotto in Argentina. I Podestà, famiglia uruguayana di origine genovese sono attori e cantanti, *payadores*, compiono tournée con spettacoli di arte varia, e danno vita alla prima rappresentazione del gaucho. La visita a Tucuman e la registrazione sonora sono documentata dalla stampa:

...María cantó como siempre con esa voz sonora que no por ser muy elevada deja de ser más bella, y los que la escuchamos la aplaudimos como se la aplaude en las noches de función.

Aplicamos la trompetilla al oído, moviéndose el cilindro del aparato dirigido por Paola y sentimos la repetición de la vidalita con incomparable precisión. Eran las mismas. María las escuchaba emocionada. Era la primera vez que oía palpar su voz en "labios ajenos". El aparato decía: "Una palomita | vidalita | que yo criaba | era tan mansita | vidalita | que me acariciaba | y por la mañana | vidalita | siempre yo le daba | una comidita | vidalita | que se alimentara. | Otra palomita | vidalita | sin calma ni hogar | a mi palomita | vidalita | la vino a buscar".

Enseguida cantó José Podestà: ...aplausos, vivas a la rubia y a Podestà... Hubo de todo, aplausos, risas, felicitaciones a la señorita Podestà y a Pepino. En una palabra, pasamos un rato agradable recreando el oído con los adelantos de la ciencia y la vista con los ojos de cielo cuyas miradas indecisas flotaban entre la concurrencia para pararse sobre Gerónimo Podestà que gozaba en presencia de las ovaciones recibidas por su hija.

1903 Cominciano ad apparire in Germania i primi produttori di 'macchine parlanti' (*talking machines*) e una quantità di piccole compagnie discografiche. A seguito di una crisi commerciale, nel giro di pochi anni si forma una situazione di monopolio che vede in mano a Carl Lindström la *Union* dei fabbricanti di grammofoni e la *Polyphon* che raggruppa i discografici. Lindström, che aveva fondato nel 1896 la *Parlophon*, vede affermarsi tra il 1908 e il 1914 il suo impero industriale. Invia apparecchi in tutto il mondo e i suoi agenti si incaricano di registrare tutti quegli artisti che non avevano ancora un contratto di esclusiva con le case già affermate in USA e Gran Bretagna. Buenos Aires, che all'epoca conta 1.300.000 abitanti, è una delle città privilegiate dalla Polyphon, che vi mette in atto una strategia commerciale che si rivelerà vincente: il commerciante pagava in anticipo la fornitura discografica, ma poteva associare il suo nome all'etichetta stessa con piena autonomia nella scelta degli artisti rappre-

sentati. Ne venne grande impulso allo sviluppo di un repertorio locale, sopra tutto del tango, e si produssero molte registrazioni di musiche di cui non sarebbe altrimenti rimasta documentazione, come partiture, letteratura giornalistica ecc.

2. Max Glücksmann

Una figura centrale nello sviluppo dell'industria dello spettacolo argentina è certamente Max Glücksmann, un imprenditore che ricopre un ruolo simile a quello dei Pathé in Europa, per come riesce con successo a promuovere insieme due forme di intrattenimento popolare, il cinema e la musica riprodotta. Glücksmann non fu soltanto il primo ad avviare un'impresa discografica in Argentina – nonché il primo a preoccuparsi della tutela del diritto d'autore – ma ebbe l'idea di presentare la sua galleria di artisti discografici nella sue sale cinematografiche promuovendo simultaneamente le sue due attività, e anche diversi tipi di commistione tra le due forme di spettacolo. I musicisti potevano accompagnare le pellicole ma anche esibirsi negli intermezzi tra le proiezioni. Uno di questi, Roberto Firpo, fu il primo a introdurre nel 1912 il pianoforte nelle registrazioni discografiche in Argentina, avviando una produzione discografica che si interruppe soltanto nel 1959. Fu anche il primo artista a stipulare un contratto in esclusiva con la compagnia di Glücksmann. La carriera di Firpo trasse un grande beneficio dalla possibilità offertagli da Glücksmann di esibirsi nelle più popolari sale cinematografiche, fino a divenire una sorta di musicista residente presso il Gran Cine Florida nel centro di Buenos Aires. Firpo interpretava tangos oltre alle musiche di accompagnamento.

Un'interessante intervista, pubblicata sul periodico «Atlántida» il 16 luglio 1931, ritrae Glücksmann all'apice delle sue fortune: all'epoca possedeva infatti 70 sale cinematografiche in Argentina; la sua industria impiegava 1500 addetti, con succursali a Rosario, Córdoba, Santa Fe, Montevideo, Santiago de Chile e agenzie a Parigi, Londra e New York. L'intervista è specialmente interessante per lo sguardo retrospettivo sugli albori dello spettacolo di massa in Argentina in dipendenza dallo sviluppo delle nuove tecniche.

Hace cuarenta años - nos dice -, se importaban de Francia los primeros fonógrafos "Lioret". Eran con cilindros de celuloide. Después vinieron los gramófonos con cilindros de cera. Recién en 1900 aparecen los gramófonos a discos, pero sumamente imperfectos. Entonces cantaba Caruso, Tamagno y otros "ases" de la lírica. Pero cuando verdaderamente arraigó el gramófono en la República Argentina fue gracias a la popularidad que día a día alcanzaba la música criolla. Desde aquella época en que payadores como el Negro Gazcón, Gabino Ezeiza, Villoldo, Gerardo López y Gobbi cantaron, ¡cómo se ha perfeccionado el disco!

-¿Cómo se grababa entonces?

Como no existía el perfeccionamiento técnico de hoy había que cantar disco por disco. Es decir que no se sacaba matriz del disco y era necesario impresionar uno por uno. Al pasar los años, la popularidad de la música nativa aumentó, no sólo en la Argentina, sino en todo el mundo.

[...]

Para mí es una gran satisfacción -agrega- poder decir que gracias a eso, artistas como Carlitos Gardel, José Razzano, Roberto Firpo y Francisco Canaro han ganado verdaderas fortunas en mi casa. Fortuna y popularidad, porque el disco ha hecho que sus nombres sean conocidos en todo el mundo. Gracias al disco, por ejemplo, Canaro y Gardel han sido tan cotizados en todas partes. Para escuchar a Canaro el día que debutó en un hotel de Nueva York se pagó 60 dólares el cubierto. A Gardel, por tomar parte en cualquier fiesta del gran mundo parisiense, se le abonaban diez mil francos.

[...]

-¿Y de cine, señor Glücksmann, qué nos puede decir?

Eso es muy largo. En 1900 realmente comenzó la cinematografía con pequeños aparatos para aficionados. Su perfección se inició cuando pudo explotarse comercialmente. Desde 1900 a 1910 comenzó a popularizarse el cine en forma intensiva. Mucho de ello se debe a los hermanos Pathé, quienes fueron los primeros en realizar "films" en escenarios, con reconstrucciones que tenían un gran valor por el público. Entre aquellos "films" recuerdo "La guerra ruso-japonesa", "La coronación de Eduardo VII" y "Guerra anglo-boer". Entusiasmaron al público. Después, también se llegó a lo mejor, como en la fonografía.

3. Le prime trasmissioni radiofoniche

L'Argentina disponeva di un servizio di telefonia pubblica fin dal 1881. Nel 1883 La Compañía Telefónica del Plata contava alcune centinaia di abbonati. Soltanto quaranta anni più tardi si sarebbero avviate le prime trasmissioni radiofoniche circolari, ma fu proprio in Argentina che ebbe luogo uno dei primi, pionieristici tentativi in questo senso, grazie a un gruppo di studenti di medicina appassionati alle nuove tecnologie. Enrique Susini, venticinque anni di età, e gli ancor più giovani Miguel Mugica, Luis Romero Carranza e César Guerrico.

Susini era stato inviato in Francia durante la guerra come medico allo scopo di compiere ricerche sugli effetti del gas tossico. In Francia ebbe modo di venire a conoscenza della valvola termoionica fabbricata da Pathé e da Metal, portandone con sé alcuni esemplari di ritorno a Buenos Aires. Nel 1919, a seguito di alcuni esperimenti tecnici, Susini, che nel frattempo aveva lasciato la Marina, si trovò a lavorare alla trasformazione del sito di un circo in quello che sarebbe divenuto il Teatro Coliseo. E fu qui che ebbe l'idea di installare una sorta di studio radiofonico allo scopo di trasmettere in diretta gli spettacoli che vi si sarebbero tenuti. Con l'aiuto di generosi finanziatori della borghesia bonaerense, Susini poté così impegnarsi nel primo esperimento di trasmissione radiofonica circolare di un'intera opera lirica, il Parsifal di Wagner che, sotto la direzione di Felix Weingartner, andò in scena e in onda il 27 agosto del 1920. Il suo primato per poco non sarebbe stato assoluto: appena tre mesi prima, il 19 maggio, aveva avuto luogo la prima vera trasmissione musicale, un recital di Nellie Melba che Guglielmo Marconi in persona aveva trasmesso da New York.

Rimembranza del discorso offerto alla giornata sull'European Musical Heritage and Migration 26 maggio 2003 dal palco dell'auditorium Margherita.

Sempre connessa a storiche vicissitudini ma anche, al caso, indipendentemente da alcuna o alcune precise motivazioni storiche, per lo meno consapevolmente acquisite in uno dei suoi processi di produzione, sempre collettiva, l'Opera lirica, fondamentalmente *italiana*, molto deve il consolidamento della sua struttura sia ad uno statuto di essenziale "emigrazione", sia a caratteri di identità instabili, secondari, migranti.

Venendo subito a render ragione di simili affermazioni conviene passare a un breve ripasso delle condizioni di nascita ed esistenza e sviluppo del melodramma, melodramma prima e dopo le origini quale genere di arte provvisoria, mutante nel correre dei cicli delle sue offerte di prestazione, frutto di creatività sospese fra servile decoratività applicata a situazioni sociali o politiche o ambientali e limitate autonomie di gestione di generici artefatti per l'intrattenimento.

Posta un griglia concettuale come quella qui sotto proposta per avviare una definizione sufficientemente utile di un genere che è nato vantando la sua indefinitività come quello dell'Opera, un genere che è indiscutibilmente moderno (data la innegabilità della sua nascita ed apparizione nel dopo Colombo), ma anche un genere che si compiace comunque del luogo comune che vuole attribuire all'Opera il carattere-base di una *trasformazione* culturale di qualcos'altro, qualcosa d'altro da lei, contemporaneo o antiquario-rinato-resuscitato, posta, dunque una griglia definitoria per esclusione del tipo:

- 1. [l'Opera] è la tramutazione di una vetustà nota in una modernità ignota;
- 2. è la tramutazione di una vetustà nota in una modernità nota;
- 3. è la tramutazione di una vetustà ignota in una modernità ignota;
- 4. è la tramutazione di una vetustà ignota in una modernità nota,

è anche possibile disattivare molto presto la pretestuosa geometria del quadro rispondendo positivamente, e lo si può fare, a tutte e quattro le soluzioni interrogativamente definitorie.

La proposizione 1. è infatti vera laddove si ragiona interpretando la ragion d'essere dell'affermarsi dell'identità dell'opera in una sorta di miracolosa, o per lo meno poco concepita, poco mediata, rinascita della tragedia classica (greca) nella prestigiosa consistenza umanistico-rinascimentale di una modernità indefinita su entrambi i versanti della destinazione e del contatto (comunicativo); (in massima parte la tanto affermata neo-classicità dell'opera, tanto affermata e non soltanto negli ambienti fiorentini o altrove accademici, è una petizione di principio critica e non precisamente poetica: la sua concezione non soltanto non è condivisa dagli autori, che sanno molto bene di non operare affatto con propositi o materiali archeologici o filologici, ancor meno è condivisa dal pubblico, che ben poco è tenuto ad aver cognizione della *notorietà del vetusto modello*; la neoclassicità del genere *opera*, è aperta a realizzazioni solo significativamente *possibili*, più possibili che reali -da cui: la cifra *ignota* della sua ineludibile ma anche enigmatica *modernità*).

Così anche la proposizione 2. è vera laddove si interpreta la natura del *neo-genere* (letterario-drammatico-musicale ma nel contempo *né* letterario, *né* drammatico, *né* musicale), il genere (in identificabile, certamente, ma altresì noto e presente) dell'Opera come una tramutazione del noto genere favolistico allegorico, divenuto notoriamente ineluttabilmente vetusto e sepolto, della figurazione-rappresentazione festiva propria della feudalità signorile, in un genere

favolistico-allegorico spento, notificato e diffuso secondo logiche *mercenarie* di offerta di occupazione del tempo libero di classi sociali contigue ma immature a farsi classe-stato (una occupazione del tempo libero, dunque, standardizzata nella simulazione –alla fin fine narrativa– di feste senza festa, una occupazione del tempo libero liberalmente protetta da un governo compromissorio e moderno, come nel caso veneziano, sovrano e popolare, né feudale né borghese, democratico ma anche oligarchico ma anche monarchico, una occupazione del tempo libero adibita all'esercizio o alla simulazione di comunanze: comunanza di sentire, di divertirsi, di festeggiare la fine di una giornata, possibilmente in tempo di carnevale, in forme controllate e in luoghi deputati).

La proposizione 3. appare ancor più vera se si interpreta la *nascita* del genere *Opera* come una tramutazione della vetustà sufficientemente ignota, qual è l'*antichità corta* della Commedia dell'arte e della sua tradizione testuale labile (coabitazione del genere comico con caratteri fissi del teatro di maschera con il genere romanzesco a caratteri mobili della *opera regia*), in una modernità relativamente ignota qual è un genere caratterizzato dall'insediamento forte (seppur su fondato su basi organizzative e d'allestimento abbastanza precarie... *boiseries*, affittanze ecc.) in istituzioni teatrali molto marcate dalla etichettatura *locale* (vedi dalla prima etichetta delle origini, Veneziana, alle susseguenti, alla matura Napoletana, e consimili...). Una etichettatura che via via muta la dominanza di connotazioni sempre più incatenate alla idea e alla sensibilità della contabilità o della messa di voce (virtuosismo asessuato dei *musici*, castrati; poi belcanto sessuato nel romanticismo; poi urlo ed iper-espressività brutalmente umane, né sessuate né asessuate, nel cosiddetto *verismo*...).

La quarta proposizione si inverte ove ci si dispone a interpretare l'Opera come il genere poetico-artistico-musicale che più di qualsiasi altro genere notifica la sua modernità per la modernità (sia pur modernità relativa che non desidera altro che fermarsi allo stato presente in cui si trova, a suo credere, ad un top). Notifica, dicevo, la modernità per la modernità, in appariscenti forme, configurazioni, ecc. della *moda*, per l'appunto, dell'*up to date*, dell'aggiornamento *à la page*, ovvero di una delle piattaforme più garantite per le performances del nazionalismo (quando ci sarà, rivoluzionario, un universo *nazionalizzato* che chiude ogni vetusta partita aperta con Impero, Papato, Classicità, Grecia ecc. [ecc. sta qui per dire *altri universalismi*, e d'essi disconoscendone la *notorietà*]).

Questi quattro successivi e tutti plausibili inveramenti tabellari possono generare un semplice giudizio di complessiva e ufficiale condizione di instabilità degli statuti del genere-Opera, così come, rivolti in positivo gli stessi giudizi di instabilità possono enucleare una definizione, tutt'altro che sfumata, centrata sul carattere primario della mobilità: una mobilità diversamente connotata che produce stili, processi, progressi, sufficientemente sensibili alla qualificazione sia nella lunga che nella breve durata, insistendo sulla dimensione dell'interesse per quel paradosso essenziale alla definizione della fenomenologia della moda che è l'originalità che punta a performances di diffusibilità, la tipicità che aspira a farsi generalizzare, l'unicità che aspira a farsi *seriare e riprodurre*.

Accennerò brevemente ad alcuni eventi cardinali che rappresentano altrettanti capitoli, sfumanti, della storia e della storicità dell'Opera, ponendoli in una successione grossomodo casuale, fuori di ogni ragionevole diacronia apparente, al fine di sottolinearne l'essenziale indipendenza ed, eludendola, la modestia delle chances di una lettura eziologica dei fatti, e di proporre per contro l'evidenza del peso della caratterizzazione mobile e migrante dei fattori identificativi del genere artistico, delle sue poetiche e dei suoi successi.

Nel quadro in cui l'Opera *migrante* si dà lo statuto connotativo che corrisponde alla aggettivazione che le ho inflitto giocano attivamente una quantità di eventi apparentemente paradossali o contraddittori che a dispetto di tale apparenza sono per quel che sono, così,

fondatamente caratterizzati sino a incassare non di raro valore categoriale.

Vediamo di mettere a fuoco alcune circostanze, ripeto, senza badar troppo al valore diacronico della loro fenomenologia.

1. L'Opera-regina del tempo delle origini, la Veneziana, proprio quando la vediamo esprimere il suo prototipo più rodato nel 1641 con la *Finta pazza* di Strozzi Sacratì e altri, e anche agire convincentemente in un campo di offerta mercenaria d'opera pubblica, con tanto di sbigliettamento, è difatto significativamente, tramutata subito subito, in una prima Opera di Stato, non veneziana, non italiana: francese (questo accade quando essa è subito subito adottata dal cardinal Mazarino, con tanto di prelievo e asporto fisico di uno dei massimi rappresentanti della sua fabbricazione *collettiva*, nel caso: l'ingegnere macchinista Torelli, al fine di imporre politicamente, a suo pro, a pro del cardinale, un tono culturale *italiano* al dispiegamento di nuove fastosità festive cortigiane e parigine, che vanno a irrobustire l'apparato denotativo dello Stato Assoluto, cristiano ma non sacro, regale ma non imperiale, in qualche modo resuscitando così, trapiantandone la materia della sua dissoluzione italiana, realizzata per l'appunto nell'opera di pubblico consumo *alla veneziana*, la decaduta struttura della festa allegorica signorile feudale o neo-feudale che aveva accompagnato lo spirare delle morenti signorie rinascimentali italiane).

2. La più connotata, internazionalmente parlando, come veneziana, la più *veneziana* delle fasi evolutive, decisive dell'Opera, e della sua storia, intendo l'Opera dei cantori evirati, che s'attua, s'instaura e trionfa nei decenni secondo-terzo-e-quarto del diciottesimo secolo, in una sede canonica, qual è il Teatro Grimani di San Giovanni Crisostomo, ha luogo sì a Venezia, indiscutibilmente, ma solo e soltanto benedice in Venezia dei prodotti artistici *migranti* (compositori e cantanti napoletani) che a Venezia, quasi si potrebbe dire, *timbrano*, brevettano un prodotto, che immediatamente emigra, viene battuto all'incanto in tutti i mercati europei dell'arte musicale, e torna a Venezia, solo e soltanto per essere restaurato, quando viene ad essere logorato dall'uso o dall'abuso passivo.

3. Una figura decisamente fondamentale della storia dell'Opera, Pietro Metastasio, sviluppa una carriera artistica molto sofisticata, improntata decisamente alla categoria concettuale e pratica della migrazione e del flusso di idee, impianti espressivi e derive del pensiero e della psicologia fra vorticosi scambi di gusti impercettibilmente mutanti. Romano, educatosi al magistero partenopeo ma romanizzato del Gravina, accademico Arcade, ossia uomo di fede *cristiniana*, sensibilmente coatto alla passione per la musicalità napoletana che intende promulgare, attraverso i divi rosignoli evirati e le virtuose al servizio di questa o quella altezza, come incarnazione dominante etica nel secolo del secolo, cooptato al servizio imperiale austriaco e relative propagande diplomatiche e belliche, impegnato a sostenere il lancio esclusivamente veneziano del genere operistico da lui perfezionato (che è una sempre tragedia mancata, inesorabilmente salvata da un lieto-fine ritualmente inscenato come in un sacrificio ai principi della Ragione, per non dire dei Lumi, che azzerà ogni progetto catartico aristotelico), impegnato del pari a trasfondere, per grazia di oculati innesti, le poetiche del giansenistico esercizio ed esempio raciniano nel tessuto del dramma barocco depurato d'ogni residuo delle sacche di comicità guittesca (comico-artistica), promuove dalla postazione di difensore allegorico delle virtù della moderata illuminazione dei despoti asburgici, la più insistita possibile affabulazione dei valori di una riforma antropologica della cultura europea guidata da principi e dinamiche etico-politico-sentimentali essenzialmente preborghesi, attenuatamente ma irrimediabilmente irreligiose, i cui messaggi non scorrono nei tempi e nei luoghi deputati della devozione, della fede o del rispetto politico dell'autorità, per disperdersi in mille rivoli narrativi e cantabili, semplici, di culto della libera soggettività (culti cotti e cucinati in salse decorative

bucolico-principesche, storicamente estraniare, e in brodi di classicità de-connotate da affioramenti impalpabili del sentire moderno).

4. La dirompente fenomenologia della nascita della critica filosofica, del pensiero critico filosofico, passante per la critica musicale spianando strade alla sperimentazione di applicazioni ideologiche che porteranno al tracollo dell' Ancien Régime, è accentrata, storicamente, tutta, su di un piccolo episodio di migrazione di commedianti-cantanti italiani, esportato di *intermezzi*, i *Bouffons* della compagnia girovaga Bambini, e sulla recezione, per l'appunto critica, di un manipolo di *querelleurs*, creatori della dinamica della ideologia partitica, la ispiratrice della geografia delle assemblee e dei parlamenti borghesi.

5. Collegato con il punto 4 è un carattere *infettivo*, una potenzialità di *contagio*, che si inseriscono fra le proprietà veicolative, puramente strumentali, che l'Opera viene a manifestare sempre più nei suoi futuri sviluppi e che la rende, proprio in virtù delle sue risorse migratorie, il miglior mezzo di trasmissione mediatica, ingenua e persuasiva, commisuratamente rafforzata dalla sua apparenza di disinteresse, di informazioni, idee, ethos e pathos di più esplicitazioni delle mitopoiesi moderne (si pensi solo al wagnerismo ed al cangiare del suo potere induttivo di migranti identificazioni culturali, migranti incantesimi ideologici, accaloramenti migranti di sentimenti di gruppo, fra élites e masse).

6. È difficile mettere in discussione la realtà della funzione assunta dal teatro d'opera all'italiana (secondo la formula definitoria architettonica di teatro palchettato), in termini di simbolismo facile ovvero di facile presa, come *altro tempio* (altro dalla chiesa), negli insediamenti dei centri di governo degli imperi coloniali. Il secondo tempio, operistico, adottato come struttura equilibratrice e disponibile ai più diversi usi della autorappresentazione pubblica dei governi, è risultata di fatto, forse a causa della modestia dei contenuti espressivi del colonialismo stesso, riempita di contenuti effettivamente operistici, in un protempore o proforma di lunga durata, operistici e italiani, che hanno istituito una vera e propria industria dell'export dell'opera italiana, globalmente diffusa nel mondo coloniale globale. Può servire da indice della importanza del fenomeno il fatto che fra tutte quelle del mondo la editoria musicale italiana (coinvolta fino ai capelli nella industria musicale dei noleggi di spettacoli e delle agenzie d'impresa lirica) è forse quella che può vantare il maggior numero di indirizzi mondiali, indirizzi di stra-dislocatissime sedi di produzione e distribuzione, in calce alla propria insegna sui portoni delle sue case madri o al piede dei frontespizi dei suoi spartiti).

7. Rilevantissima, nel quadro della caratterizzazione migrante/emigrante del genere opera italiana è la appariscenza dei suoi viaggi di andata e ritorno sull'asse ovvero sulla linea Milano-Parigi, quale si lascia osservare nei fenomeni del radicamento massimo del romanticismo lirico italiano (belliniano-donizettiano) nella impresa napoleonica del Théâtre Italien, nel vai e vieni della struttura-gusto del *grand-opéra* dai suoi anticipi italici rossiniani, alla sua fioritura meyerbeeriana a Parigi, alle sue reimportazioni d'ossequio alla moda del Verdi dei *Vespri* e dell'*Aida* (*Otello*) e dei postverdiani capitanati da Ponchielli. Per altra via fenomeni oltremontani come quasi tutte le cosiddette *Opere nazionali*, la tedesca, la russa, l'*opéra comique*, ecc. devono la loro affermazione a suggestivi modelli drammaturgici italiani migranti (in gran parte il genere del dramma giocoso riformato goldoniano e il suo sviluppo nel repertorio tardosettecentesco delle cosiddette *Farse*) o a personalità di artisti emigranti, fondatori di scuole nazionali estere, come Cherubini a Parigi, o Cattarino Cavo a Pietroburgo)...

8. Altra sofisticata modalità di migrazione immanente al processo di evoluzione, italiana, dell'opera italiana potrebbe essere individuata e commentata nel sensibile migrare degli elementi di caratterizzazione della *poesia* dell'Opera in direzione mid-culturale, nella metamorfosi della sensibilità comunicativa da relativamente pedantemente eroica o mistica a forme di presa di contatto l'orecchio e il cuore medio-piccolo borghese allorché divenendo di colpo

Nazione, impreparatamente, sull'onda di una rivoluzione ignara di istanze effettivamente popolari, la cultura neo-nazionale migra, vestendo pepli e coturni ammodernati, servendosi delle occasioni dell'Opera, nelle regioni centrali del suo stato sociale, a sedurre soggetti, popolo, donne, operai, mai cooptati alla autocoscienza patria (e correranno alla chiamata anche stuoli di personalità attive, cantanti meravigliosamente orecchianti, ignari di poesia e musica, ma invasati da una intonatissima Musa tenorile o sopranile, provenienti dagli angoli contadini più remoti della penisola, emigranti nei templi dell'Opera Italiana edificati in tutte le metropoli e le piazze del Mondo...).

9. [...]

Intervengo sulla sospensione dei referti di migrazionismo aprendo su una scena vecchia e un po' strana tirando in ballo un personaggio indiscutibilmente rappresentativo.

Siamo a Napoli nell'aprile del 1858, il Maestro Giuseppe Verdi, che sta per ritornare al suo Nord con la fedele Giuseppina, riceve in dono dal poeta Nicola Sole, 'un lucano residente fisso a Napoli, grande estemporaneista, iperbolico, che da anni sotto il Vesuvio verseggia innumerevoli odi dedicate un po' a tutto e a tutti,² riceve, dicevo dal Sole, la prova, anzi le prove³ di uno schietto riconoscimento quasi popolare, comunque basso-poetico, basso-mimetico della sua missione di vate nazional-padano. Una missione che nell'esercizio di Napoli, sul lato del consolidamento del registro delle opere complete del Maestro Verdi ha reso a dire il vero abbastanza poco. Egli vi ha messo in scena, infatti, in quel 1858, soltanto una ripresa tradotta e maltagliata dalla censura dei *Vêpres* orrendamente re-intitolati a scanso d'equivoci *Batilde di Turenna*, e quindi ha visto afflosciarsi malamente il sospirato *soufflé* dell'ipotesi di finire e di portare sul palco partenopeo il *Ballo in maschera*.

Insomma la patria sud-italiana lo vede andarsene, nello scorcio napoletano, andarsene via un po' imbronciato e infastidito; ma di ciò Niccola Sole poco si accorge, e, a perduto augura al Maestro un buon viaggio di ritorno. [Viaggio]Di ritorno ai suoi "campi" ove "solingo a l'arte vive ed a l'amor";⁴ augura il buon cammino a Colui che tutti i cuori d'Italia, col "tocco della man che scrisse di Manrico il lamento" ha fatto palpitare, da Trapani a Bressanone. Lo restituisce "d'Agata a le tranquille ombre giocose" e gli consegna una decorata patente di onorevole creatore di una tradizione che rispecchia la patria Italia unita in sempre più ricorrenti *anteprime*. (I teatri d'Italia, palestre di storia, profetizzano e riprofitizzano sulle ali del canto dei carmi sonori verdiani un'unione storica che prima o poi diventerà geografica ovvero politica).

*Addio! La mente con più forte amore
guarda le cose sparir. Siccome
più bello appar quanto men presso il miri
pennel fiammingo, le rimote gioie
le ricordi, le spero, assai più vaghe,
ridono all'anima. Un crepuscol rosato
una nebula d'or confonde e vela
quanto v'ha di caduco e a la speranza
la memoria somiglia...*

Il poeta di Senise lancia quindi in un gran vai e vieni di parole encomiastiche, che vanno da lui stesso, il Sole, al Verdi, da Napoli a Busseto, con vari ritorni, come in un verde biliardo, un'idea-icona plebiscitaria degli Italiani tutti che balzano su tutti assieme alla prima

nota di ogni melodia, o di ogni coro, impennandosi tutti d'ali di fuoco sulle ali del caloroso canto delle arie, o, soprattutto, delle cabalette del Lombardo.

Il poeta Sole, con ingente umiltà, si identifica nel puro, a dire il vero forse puro e un po' depresso, destinatario-medio, italiano, dell'arte di Verdi:

... ad una meta
moviamo insieme, e per diverse vie,
tu glorioso e grande, io di sì breve
luce precinto, tu felice e lieto
de l'assolte promesse, io d'impotente
speme agitato...

Ed insiste, il Sole, proponendo una strana soluzione dell'encomio che a noi, oggi, qui impegnanti a ragionare su fenomeni migratoria dell'Opera, potrebbe irritare suggestivamente il nostro orecchio smalzato di *storici della cultura*. Si tratta di un espediente retorico decisamente geniale, che fa pensare.

È tale, dice il Sole, è tale e tanto il potere che "all'armonia concede l'età che volge" che la *lingua italiana*, anche quando troppo pedantemente bella, arzigogolatamente *polita* o stilizzata,⁵ se e quando è musicata dal Verdi scatena, ossia libera *tutti* gli italiani e a *tutti* insegna quale sia in sé e per sé emblematica la soavità dell'espressione patria.

Ed ecco il paragone cruciale: dice il Sole che la lingua italiana, inesistente per sé, è paragonabile, infatti, e vien scoperto ciò con l'andare dell'elogio, è paragonabile, la percezione della lingua lirica di Verdi, nell'atto ricettivo lirico, appropriato e *neo-italiano*, a quell'impressione sublime che l'ascolto della lingua materna, l'eloquio natio, sia pur sfumato negli accenti dialettali, anche i più crudi, suscita e soprattutto ha suscitato negli *Esuli* e negli *Emigranti* (privilegiatamene in loro, o in quelli come loro, in quelli che si sentono esuli in patria, nella cattività imposta dagli stranieri governanti sul patrio suolo).

L'effetto-affetto dell'"ascoltare con le orecchie dell'Esule" è geograficamente garantito, attraverso la struttura ubiqua del canto verdiano, per quanta è lunga l'Italia, dalle vette alpine ai mari o viceversa: "una nota per diverse prode tutte genti commuove". La lingua italiana cantata nell'opera, più emblematicamente che mai in Verdi che ne inventa, surriscaldandola là dove nasce al canto litico, la tipicità. La lingua italiana propria dell'Opera, si fa avvertire quindi come una *traduzione sublime* della lingua attuale, ritrovata miracolosamente intatta, vergine, nello *charivari* del presente storico come incarnazione sorprendente del desiderio, inattinto, di una lingua collettiva, sognata da un eroe espropriato: per l'appunto l'*esule* o l'*emigrante* che si gode l'attesa, la prefigurazione, o il sogno di un patetico e sempre rimandato momento del ritorno. (Ritorno cantato in travesti: a far la parte dell'Italiano, sembra starci, sempre, in figura, qualcun altro esule o altro ramingo emblematico: ebreo, gitano, bandito spagnolo, eremita, gigolò parigino, ecc.).

Ed ecco il miracolo: il secolo, non più *sozzo* e non più *vile*, come era stato disdegnato dai risorgimentali, ma *sapiente e civil*, batte all'unisono le palme: batte le palme e plaude; plaude e piange. Ecco allora la di già *disgregata umanità* italica trovare nella musica lirica il "Chi[?]" che presiederà ai suoi nuovi amplessi; la musica lirica di Verdi è fatta per rimuovere nel profondo i sentimenti nazionali (accendendo, con le sue faville, una popolarità buona, relativamente inoffensiva, nella misura che tanto è più forte quanto più è contigua o circoscritta ai testi e alle *parole operistiche*,⁶ e quindi pertanto limitata alle situazioni dilette deputate al canto ed alla scena e in esse ripetibile come le prescrizioni delle ricette).

Si chiude infine la celebrazione partenopea con una *Preghiera* significativamente inventa-

ta, salmeggiante, che Verdi musicherà⁷ all'improvviso (ed è strano questa prestazione cordiale, già che il Maestro è, di suo, personaggio scorbuto, con tutti, spesso oltremodo irritato nel suo di dentro dai reumatismi o dalla gastrite, ma in specie, ancor più irritato se mal sollecitato da fuori, sgarbato coi petulanti seccatori, massimamente quanto versati nei versi). In effetti la pompa napoletana prende piede e fa un gran baccano per la città (quel *gran baccano* di cui canteranno a coretto, presto, ma non a Napoli, come il giovane vegliardo artista sperava, i buffi congiurati del *Ballo in maschera*): tutti gli *artisti* napoletani convergono infatti all'Hotel Roma, dove Verdi è stato pedinato; lo spiano per imparare ben bene la sua fisionomia; sostano sotto il balcone per ascoltarlo lavorare, inutilmente,⁸ al piano. E poi alla partenza è tutto un cantare e un grande levar di calici.

Ancora nel 1896, quasi quarant'anni dopo, il pittore Morelli, Domenico Morelli, ricorderà a Verdi, per lettera, le passeggiate e i quattropassi notturni con gli amici e con il prete Sole che verseggiava brindando e con Verdi che passa in musica le parole appena sfornate. E fra queste anche una sedicente preghiera-cantico mattutino del poeta che il compositore dedica alla memoria della sua propria capacità di costringere a risonanti amplessi d'eco le gravi ansie del secolo, sparse ovunque sui liti italiani sino fondare una comune meta identificata nel plauso dell'autocoscienza nazionale e popolare per il vate musico unificatore (peraltro immaginato nella chiusa *morto*: morto cantando, "la man sull'arpa e la pupilla al cielo").⁹

Una immagine, un santino, buono per ogni uso dello spirito romantico migrante, fra partenze e ritorni, in un rituale rispettato della in indefinizione e della lontananza.

Note

¹ Nicola Sole, nato a Senise il 31 marzo 1821, morì a Senise poco dopo l'incontro con Verdi, nella prima settimana di dicembre del 1859. Sin da ragazzo nel Seminario di Tursi, dove studiò da prete, scriveva versi che, con una facilità impressionante e impareggiabile, gli erano sempre e solo ispirati da pertinenze occasionali.

² A prova della essenziale natura *estemporaneista* della musa del Sole si può citare come caso esemplare la dedica di un poemetto al più *estemporaneo* e impreveduto e culturalmente impreparato degli eventi possibili in un riquadro di Storia, il terremoto. Così recita il canto improvvisato quasi in tempo reale dell'ode al terremoto che distrusse la regione del Vulture.

³ Dico le prove perché all'addio al Maestro il Sole fa seguire un'ode a Giuseppina Verdi Strepponi, un'ode per così dire di diritto per tanta "avventurata educatrice di rosignoli", nel cui tempo lirico prende posto, invasivamente, una simpatica coppietta di uccellini orfani, colti ad amareggiare in un cespito di rose camaldolesi. Sole si serve di loro per salutare in Giuseppina la prima *destinataria domestica* dell'opera nazionale italiana che "sedente all'ara del Genio i suoi divini estri alimenta e invidiata e cara sacerdotessa di sue note ardenti primiera accoglie i numeri sovrani onde i teatri fremeran domani" ecc.

⁴ L'unica edizione, ottima, dei *Canti* del Sole è ancora quella di Bonaventura Zumbini, uscita a Firenze, per Le Monnier nel 1896 (tardi ma a Verdi ancor vivo), gli inni a Giuseppe e Giuseppina, con la preghiera di cui dirò tra poco, si trovano alle pp. 90-98 e 238 di detta stampa.

⁵ Per dire con qualche frammento di paradigma: le egre soglie, in upupa o strige talora si muta, le fosche notturne spoglie de' cieli sveste l'immensa volta, è denno a te della clemenza il dono, dinne, perché in quest'eremo tanta beltà chiudesti? ... ecc ecc. La bella lingua è un riferimento ineludibile della produzione di contrasti (con la lingua comune, quotidiana) di cui ribolle l'enunciazione lirica di Verdi.

⁶ Momenti isolati che si fan cogliere, negli infiniti cavi del popolo, fanciullo e indomito, che li trattiene come gocce d'acqua piovana o rondinelle cadute dalla augusta gronda del poeta.

⁷ Se ne veda la partitura nella tavola I, già poco sopra richiamata.

⁸ L'opera non si farà.

⁹ A dire il vero un'idea poco peregrina ma comunque centrale poi nella lauda dannunziana.

La 'conculturation' du Tango

L'émergence du Tango : une acculturation, un métissage migratoire ou une création ?

Pas une simple enculturation (ou socialisation).

De la moitié du XIXème à la moitié du XXème siècle, l'individu impliqué dans la culture du tango ne subit pas passivement une socialisation. Il ne 'reçoit' pas un 'donné' culturel. Il ne rentre pas dans une culture préexistante, il participe à sa création et à sa transformation.

Pas une simple acculturation (ou somme de transferts culturels externes).

L'individu qui participe à la genèse du Tango à Buenos Aires et à Montevideo ne crée pas tous les éléments du style, il les prélève dans toute une série d'univers sociaux tant sur le plan sonore, chorégraphique et gestuel, relationnel dans sa perception se l'autre. Ces univers qui nourrissent son imagination sont parfois voisins, contigus, parfois distants culturellement et géographiquement. Mais sa créativité ne se mesure pas en terme d'éléments mais d'assemblages. Il s'agit bien d'initiatives créatrices tant par le type des transplantations opérées que par la cohérence de l'esthétique qui émerge du style généré. Même si l'on sait que des éléments proviennent des mondes africain, andalou, italien, polonais, il devient difficile de considérer le tout comme une simple somme 'd'apports' étrangers. Comme la sauce mayonnaise qui a pris, il devient impossible de retrouver les ingrédients du départ.

Pas un simple 'métissage', 'crossing over' ou 'syncrétisme' (résultat d'un 'brassage de population').

Ces termes souvent utilisés sont totalement inadéquats pour la bonne raison qu'ils induisent que le type de brassage de population est directement responsable du type de forme culturelle produite. Si tel était le cas, le caractère andalou de l'attitude chorégraphique s'expliquerait par une immigration andalouse, les formes de habanera et de mazurka par la présence de populations issues de Cuba et de Pologne, le bandoneon par l'immigration germanique (Band, le fabricant étant hambourgeois), le tango-chanson par l'arrivée de françaises, la mère de Gardel en particulier, et le style de vocalité napolitaine par le million et demi d'italiens venus de Naples. Or tout cela est faux. L'immigration espagnole est venue de Galice et non d'Andalousie. La mazurka a précédé le débarquement des polonais, la vogue de la canzone napoletana ne s'est pas cantonnée au Rio de la Plata, mais a fait un détour par la Havane et Vera Cruz où les napolitains brillaient par leur absence. Le premiers bandonéoniste du Rio était noir. Quant à Gardel, rien dans sa façon de chanter ne rappelle la France mais bien le style local des payadores.

1°) Ainsi donc les brassages démographiques ne produisent pas nécessairement les brassages culturels que l'on pourrait attendre.

2°) L'importance des 'transplantations' culturelles dans le tango n'est pas proportionnelle à l'importance des migrations mais au succès des modes internationales comme la vogue des

zarzuelas et du tango andalou en Amérique latine, de la canzone napoletana dans le monde entier, l'engouement pour la mazurka venue en droite ligne des salons parisiens, la mode généralisée des accordéons, etc.

3°) Ce ne sont pas tant les immigrants qui créent de nouvelles musiques que leurs enfants. Il n'y a donc pas brassage culturel au niveau de la première génération mais création à partir de la seconde.

4°) Au Rio de la Plata comme ailleurs, les enfants de migrants méconnaissent la culture de leur parents mais se passionnent pour les nouveautés locales et surtout pour celles venues des grandes capitales internationales de la mode. (Par exemple, la culture hip hop newyorkaise).

On peut donc considérer que le tango a surtout puisé ses sources au modes 'globales' mais que les premiers danseurs ont été des anciens gauchos qui se sont adaptés à ces modes, à leur manière, avec leur techniques du corps acquises.

Les immigrants italiens n'auraient-ils rien apporté d'italien au Tango ?

Sur le plan musical, on peut constater que les meilleurs musiciens de tango d'origine italienne sont restés avant tout argentins ou uruguayens et que le plus célèbre, Astor Piazzolla, a surtout été marqué par son séjour aux USA et accessoirement par ses études de composition à Paris. Son apport a surtout été d'insuffler des dimensions jazzistiques et classiques au tango populaire. Mais sur le plan linguistique, la langue du tango du XXème siècle est le lunfardo, l'argot porteño. Comme celui-ci se parle avec l'accent italien et que son vocabulaire comporte une proportion énorme de mots issus des divers parler de la péninsule italienne, on peut à juste titre considérer la langue du Tango comme italianissime. Au Rio de la Plata, on doit donc distinguer l'apport individuel manifeste d'artistes de l'élite culturelle italienne et l'apport collectif d'enfants de migrants italiens à la création pour ainsi dire anonyme du Tango.

Mais une 'conculturation' (création collective et concoctée en système interactif par des groupes d'individus locaux).

La conculturation en général

Processus sociaux de l'innovation musicale: étude de la création d'un style collectif

1. Perspectives et méthodes

Une analyse comparée en termes de variations

Notre étude des styles de musiques populaires s'est étayée sur une comparaison historique et géographique des processus de changements musicaux survenus dans les sociétés urbaines depuis le XVIIème siècle. Nous nous appesantirons, ici, tout particulièrement sur les formes de déclenchement des créations collectives de systèmes chorégraphico-musicaux. Cela nous amènera à proposer un modèle à la fois macro- et microsociologique au départ des invariants

et des variations observées dans la genèse de quelques dizaines de styles. Le modèle correspond à ce que nous considérons comme l'âge d'or des créations de musiques urbaines. Nous le situons entre 1870 et 1950 en premier lieu autour de l'Atlantique et en second lieu dans le Pacifique et en Méditerranée. Sur le plan macrosociologique, débusquer des caractéristiques invariantes nous apparaît une démarche incontournable car c'est bien là une mission essentielle du sociologue que la recherche et l'interprétation de l'universel. Tout aussi universelles apparaissent certaines variations du modèle au cours des périodes qui précèdent et qui succèdent à l'âge d'or. Et si d'autres variations apparaissent comme contingentes c'est bien pour des raisons universellement compréhensibles. Le regard universaliste du sociologue est en effet requis pour analyser les différences diachroniques, culturelles et géographiques détectées et décrites dans les monographies des historiens, des anthropologues et des ethnomusicologues.

2. L'objet de notre étude: La création collective subite d'un style

Elle apparaît comme une rupture dans l'évolution continue de l'ensemble des styles. Le phénomène prend forme de manière localisée et 'éclate' à la manière d'une réaction chimique explosive. De la valse et du quadrille à la techno et au rap, une nouvelle musique qui, par ailleurs est souvent aussi une nouvelle danse, survient à la fois comme paysage sonore rêvé et comme manifeste implicite de changement relationnel. La nouvelle construction stylistique peut prendre parfois un caractère résolument utopiste. Elle peut alors associer certaines dimensions 'rétro' évocatrices d'un âge d'or aux audaces modernistes de pionnier militant ou de progressiste provocateur comme dans les années soixante et soixante-dix. Les formes de processus sociaux au cours de ce type de changement musical radical nous semblent peu étudiées tant par les musicologues que par les sociologues. C'est d'autant plus surprenant qu'il s'agit d'un phénomène qui, d'avantage qu'une création individuelle, relève manifestement de l'étude sociologique et qui, de plus, s'avère relativement aisé à circonscrire dans le temps et dans l'espace comme processus. Ce fut l'objet de notre travail de thèse et de recherches ultérieures. Par une étude comparative d'une douzaine de processus générateurs de styles de musiques populaires, nous avons pu observer une série d'invariants mais aussi de variations significatives. Cela nous a amené à développer une théorie macro & microsociologique de la 'conculturation' d'un style.

2.1. Les principales caractéristiques de la conculturation

comme phénomène d'émergence des styles musicaux en milieu urbain nous semblent être:

A. Au niveau macroscopique

1°) une courte période d'innovations en cascade qui agissent comme autant de bifurcations vers des possibilités inédites. Chacune ouvre un chemin nouveau vers la suivante rendant celle-ci possible et moins improbable. On peut parler d'auto-catalyse car chaque réaction de la chaîne abaisse le seuil d'énergie nécessaire à la seconde. A l'issue de ce chapelet d'innovations précipitée les unes par les autres, le système atteint un état plus stable assez éloigné de l'équilibre initial.

2°) un degré élevé de fermeture opérationnelle locale du processus générateur du style sur

lui-même, ce qui fait apparaître celui-ci comme système relativement autonome, ayant sa 'personnalité' historique, ses modes d'échange et de couplage avec 'l'extérieur'. Dans la mesure où, une fois formé par la précipitation d'innovations successives, le style tend à un certain maintien de ses caractéristiques propres, on pourrait même parler de régulation homéostatique bien qu'un style vieillisse comme une forme vivante et, secoué de turbulences novatrices ne se maintient jamais en l'état. Mais du moins les tendances centripètes, grâce à l'autocontrainte des musiciens, permettent au style de se survivre comme forme aisément reconnaissable malgré les déviations novatrices. C'est ce qui lui permet de 'digérer' celles-ci, d'en faire des mutations internes et non des ruptures explosives de sa continuité.

N.B : Qu'il nous soit permis de dénoncer ici, selon nous, l'erreur essentielle de la plupart des grandes approches des esthétiques en sciences humaines : Elles ne prennent pas en compte le caractère d'*autonomisation systémique du processus interactif de création collective d'un style esthétique* avec ses dimensions d'intégration, d'identification, de 'syntonie' ('sur la même longueur d'onde') (Schütz), de cohésion et de cohérence d'une part, de rupture, de différenciation, de fermeture d'autre part. Car une fois que 'la sauce prend', le style devient un système collectif autonome qui a ses propres lois distinctes de celles des différents individus qui le compose.

3°) la rencontre de *diverses temporalités* et une certaine *punctuation de l'histoire*: D'innombrables faits musicaux sont produits dans la société par une multitude d'actions sociales quotidiennes et circulent, à travers divers canaux de façon assez continue et sans perturbation soudaine de ceux-ci. Une mélodie est un événement d'actualité plus ou moins probable et plus ou moins durable, explicable en grande partie par le passé récent de la vie musicale. Mais la survenance d'un nouveau style perturbe durablement le marché culturel et peut même activer de nouveaux canaux de diffusion. (Des radios pirates anglaises de la pop music aux techno-parades et aux raves parties, en passant par les sound systems du reggae). Les créateurs d'un nouveau style sont moins mus par des déterminismes de leur habitus ou des stratégies prévisibles de distinction sociale que par des projets transformateurs imprévisibles voire improbables. Une fois reproduit et plus ou moins stabilisé, le phénomène quitte le temps court de l'actualité sociale et s'inscrit, en tant que style, dans le temps plus long de l'histoire culturelle.

B. Au niveau microsociologique,

1°) Provenance souvent extraprofessionnelle et même extramusique des acteurs sociaux novateurs et de leurs instruments: on assiste fréquemment à l'intrusion en cascade de non-musiciens et de musiciens déviants, d'intervenants, médiateurs, instruments 'extérieurs' au champ musical dominant. C'est elle qui entraîne un chapelet d'innovations rendues possibles les unes par les autres.

2°) un degré élevé d'*auto-imitation* avec cristallisation de 'standards', 'clichés' spécifiques au style et assez accrocheurs ('hooks') pour susciter une intense activité de plagiat réciproques entre musiciens de 'l'écure' créatrice.

Le rapport social au plaisir constitue une relation primordiale, même si elle est diversement médiatisée et actualisée en amont et en aval par celles d'intermédiaires. Ce rapport privilégié place les musiciens dans une relation ambivalente les uns à l'égard des autres puisque dans ce système musico-relationnel, tous sont tour à tour consommateurs et fournisseurs les uns des autres.

A la fois compétiteur et imitateur, chacun peut plagier, prendre le contre-pied et reproduire quasi inconsciemment des 'hooks', des structures musicales 'accrocheuses' susceptibles d'orienter l'évolution d'un style à force d'être reprise par les uns et par les autres. Cette circulation rapide des 'hooks' au sein d'une population de musiciens contribue à 'formater' collectivement un style. Mais ces changements des parties (les microstructures stylistiques que constituent les 'hooks') se réalisent dans une relative harmonie homéostatique avec le changement lent de l'ensemble stylistique (la cohérence esthétique autour de l'ethos propre au style).

C'est le pendant interprétatif de notre premier constat holiste. Il permet de mieux comprendre que la relative cohérence du style collectif ne provient pas tellement d'une forme d'autodiscipline normative de la part des membres de l'école ou de la 'tribu' esthétique mais de deux mouvements concomitants. D'une part l'instauration rapide d'un *jeu de miroirs* entre musiciens novateurs, chacun copiant ce qu'il apprécie chez l'autre (et qu'il voit que le public apprécie), d'autre part un *effet massif d'adhésion globale* de la part d'un public disponible au projet esthétique enclenché. La fascination du public pour la nouvelle culture pousse les musiciens à 'rester dans le créneau' et à exploiter au mieux le nouveau filon, à se l'approprier, à rentabiliser l'investissement avant de consentir des efforts novateurs et de prendre des risques de décevoir les fans.

2.2. Invariants observés pendant 'l'âge d'or' des musiques populaires dans les grandes villes du monde (XIXème & 1ère moitié du XXème) :

1. *Périodes transitoires 'loin de l'équilibre'*: La forme définitive de la Valse survient en pleine transition économique, urbaine, politique, sociale et culturelle, entre la restauration post-napoléonienne et la révolution de mars 1848.

Le Jazz et le blues connaissent ses étapes de création et de développement à des moments critiques, dans des contextes de crise de la guerre de sécession et des grandes mutations urbaines de la Nouvelle Orléans, de Chicago, de Harlem, etc...

Le Tango est né et a vécu pendant le grand conflit entre la capitale où vit la majorité de la population constituée essentiellement d'immigrés d'un côté et des provinces dirigées par les éleveurs et les grands propriétaires créoles de l'autre. Le Tango a vécu au rythme des dictatures et du péronisme entre un pays colonial et une société postindustrielle.

Le Rebetiko a vu le jour en plein bouleversement des structures de la Grèce après l'exode des populations chrétiennes de Turquie.

2. *Après une mutation démographique*. Tous les styles surviennent après une immigration massive ou une modification démographique importante dans certains quartiers des grandes villes. Ce ne sont pourtant pas les étrangers qui en sont les créateurs mais leurs enfants.

a) *Immigration massive des campagnes voisines ou de pays étrangers*: Seules sont touchées des villes en situation de 'non équilibre' démographique engendré par une immigration des régions rurales ou /et de l'étranger.

b) *Déséquilibre du sex-ratio.* La plupart des migrants étaient du même sexe. D'abord des hommes, puis des employées de maison et des prostituées. Cette situation s'accompagnait jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle souvent et donc d'une série d'autres phénomènes qui affectent la vie sexuelle, le temps libre, les valeurs d'individus issus en grande partie du monde rural comme le développement de la vie nocturne, la prostitution, le jeu, l'alcool, (puis la drogue), les compétitions interethniques, l'organisation de la criminalité en réseaux, etc....

c) *Juxtaposition spatiale mais isolement culturel réciproque* des différents groupes migrants avec 'arrêt sur image' de traditions clichées au moment du départ migratoire: Malgré les origines diverses des immigrants, on ne peut guère parler de 'métissage' culturel ni même de créativité artistique particulière de la part de ceux-ci sauf quand il s'agit d'immigrants qui apportent une culture et une technologie bénéficiant des faveurs de la mode et d'un plus haut degré de légitimité : huguenots et brabançons à Londres au XVI^{ème}, coloniaux et militaires (en particulier les G.I.s pendant les années quarante en Europe et singulièrement dans le sud de l'Angleterre.)

d) Une partie très importante de ceux qui participent à la création esthétique collective sont par contre des *enfants d'étrangers*.

3. *Lieux de confluence de transports: trafics maritimes, fluviaux, ferroviaires, routiers.*

Les villes incubatrices de nouveaux styles ne sont pas nécessairement les plus importantes sur le plan démographique, politique ou économique mais celles qui disposent ou constituent d'importants centres de rencontre, de passage, voire de simple transit comme les villes frontalières entre les U.S.A. et le Mexique où est né le style 'Texmex'. La plupart des danses urbaines sont nées dans des ports de mer ou de fleuve. Les autres se situent dans les abords immédiats de gare de chemin de fer ou de bus comme à Bamako, Kinshasa et Tel Aviv (on y appelait d'ailleurs 'station music' l'actuelle 'musika mizrahit'). C'est en effet dans ces lieux de transbordement que se croisent et s'installent le plus souvent de nombreux immigrants et leurs enfants, mais aussi qu'abondent les débits de boissons, bars et bordels fréquentés par les musiciens et les danseurs.

4. *Zones 'interstitielles' liminaires ou de transit.* D'une manière générale des quartiers proches des nœuds de communication précités mais en dehors des nouvelles zones de développement urbain où l'habitat vieilli et déprécié attire des immigrants récents (école de Chicago Burgess, Thrasher) et où une 'culture des herbes folles' comme on dit au Japon (Pons, 1999), une créativité criminelle et musicale est facilitée par l'existence de grands bâtiments délabrés peu coûteux ou abandonnés et donc 'recyclables':

a) Les 'quartiers chauds' 'tréfonds charnels de l'existence collective' (Chevalier, 1980) du Pirée (Rebetiko), de 'La Boca' de Buenos Aires (Tango), de 'Storyville' à La Nouvelle Orléans (Jazz), d'Alfama à Lisbonne (Fado), de Mohamedia à Casablanca (Style Nouvelle vague Nass el Ghiwane, Jil Jilala...) de Derb-Haï Nasr, Haï-Si-Salah, Sidi-el-Houari à Oran (Raï), la rue große Freiheit dans le quartier St Pauli à Hambourg, etc... sont les lieux cosmopolites de rencontre des prostituées, des musiciens et de leurs clients.

b) des vieux quartiers avant que 'la bohème' ne les mette au goût du jour (Soho à Londres)

c) des quartiers dégradés envahis par les jeunes (Westside, Bronx à New York...)

5. *Populations de statuts non congruents.* Ce ne sont pas exclusivement des enfants de travailleurs étrangers qui sont les créateurs mais des 'outsiders' de toutes sortes. Ce peuvent même être des enfants de la gentry hongroise révoltée et chassée de ses terres par les troupes autrichiennes de Marie Thérèse qui s'acoquinèrent avec des tsiganes pour créer la 'mélodie magyar' (Magyar nota). C'est d'ailleurs pour une bonne part cet inconfort ressenti par ces individus et provoqué par la non congruence entre les modes de ressentir dominants et celui de leur vécu qui expliquent ce besoin pressant de concocter un autre style relationnel.

6. *Contexte de 'débrayage' et d'extraconjugalité.* Les bars, salles de danse et bordels sont la plupart du temps les cellules culturelles où des 'outsiders' et des travailleurs masculins ont l'occasion de rencontrer des femmes disponibles. Après 1945 en Europe et aux USA, les dancings vont offrir aux adolescents des possibilités de flirter et de faire, entre eux, l'apprentissage plus précoce des approches sexuelles. Ces contextes de 'débrayage des normes' permet d'expérimenter des comportements purement ludiques et des expressions plus audacieuses. En matière musicale et chorégraphique, les individus ne sont pas tenus par des normes comme en milieu hiérarchisé sous autorité familiale ou professionnelle.

7. *Contexte régressif.*

- *nuit.* La musique populaire est associée à des activités 'non publiques' et en dehors du cadre du monde du travail sans être nécessairement délictueuse et la nuit s'en fait en quelque sorte la complice. Le monde de la nuit est un peu comme celui du carnaval un cadre où le groupe s'autorise l'inversion des rôles et des valeurs.

- *drogues et alcool.* Elles sont associées au monde du jazz, du rebetiko (qui était joué dans les 'teke' caves pour fumer le haschich), du rock, de la House, du reggae (musique et 'ganja' permettent à l'homme exilé dans la 'Babylone' de ne point s'y enraciner mais de préparer le retour à la mère Afrique) aux formes musicales des mystiques soufis, seuls défenseurs de la musique en monde musulman, de la danse, de la transe possessionnelle, bref des moyens que prônait Platon pour s'élever du 'monde de la caverne'

- *climat de secte.* Sans même parler de la dimension directement religieuse de styles comme celui du reggae de la secte rasta, chaque milieu de fans d'un style a des allures de sectes de convertis, d'initiés à des valeurs et des formes qui échappent au commun des mortels inaptes à ressentir les qualités ineffables d'un type de musique réservé aux 'happy few's' (Becker, 1965). Le mouvement du Jazz 'Be bop' avait clairement cette préoccupation élitiste, de sectateurs en créant une musique d'accès difficile pour les 'caves' et pour les 'commerciaux', voire pour les blancs en général.

8. *Compétition et climat agonistique.* Le milieu des musiciens et des danseurs des grandes villes est hyperconcurrentiel et est à l'origine de la tendance à l'improvisation individualiste, à la virtuosité au vedettariat qui s'est développée au XIX^{ème} et s'est exacerbée dans le Jazz et les autres musiques populaires d'une manière qui était inconnue en milieu rural. A un niveau d'engagement plus physique, des danses comme la Capoeira brésilienne, le Zebekiko, le tango exhibent dans les postures semi-accroupies, les élan brusques, les jeux de pieds, le rapport de domination, la tension des muscles et la concentration des visages leurs origines agonistiques (luttas au bâton, au couteau ou à mains nues). Les combats au bâton dans les rues de Trinidad

(Kalinda) se sont transposés en antagonisme verbal dans les confrontations entre chanteurs de Calypso. On retrouve également sur le plan lyrique et musical la parenté du Tango-cancion avec les joutes poético-musicales entre deux chanteurs de la 'Payada en contrapunto' : en particulier dans cet art de savoir 'tomber sur la pointe' à la fin de la chanson (du type 'à la fin de l'envoi je touche').

9. *Milieu composite*. Tout style emblématique, quel que soit le type de stratégie identitaire se développe toujours en fonction de l'autre milieu. Tout style 'original' peut ainsi se définir par ses oppositions contrastées ou par ses transformations transgressives de celui 'des autres'. Les styles 'noirs' et 'blancs' des U.S.A sont différenciés et polarisés tout en se copiant. Chacun de définir la situation en transformant ce qu'il emprunte en fonction de la perception que l'autre pourrait avoir de lui. Les mises en spectacle dans les 'rues choeurs', sur les planches ou au cinéma illustrent ces jeux transactionnels pour imposer une position identitaire à travers un style moteur. Là où la fracture intergénérationnelle est particulièrement saillante, le même type de jeu de miroirs déformants oppose le style 'chaabi' des cheikh (vieux) et le style 'raï' des 'cheb' (jeunes).

2.3. Les grandes périodes

1ère période: la globalisation musicale tourne autour de l'axe Londres-Paris : des Country dances aux Contredanses.

Contexte relationnel: la danse égalitaire de salon se substitue aux menuets de cour et autres cortèges hiérarchisés. La structure en figures dynamiques (chorégraphiques et musicales) permet de multiples variations et mutations qui vont se développer dans les colonies de la Colombie à Madagascar et dans les villages de l'Europe où on assistera à une folklorisation rurale: quadrille, square dance, Schotich allemand et scandinave ('Chotis' mexicain, Skotsto tchèque, future Polka), danzon cubain, Caxixe brésilien, Biguine martiniquaise, Merengue dominicain (et haïtien), danses de Bretagne, de Pologne, Hongrie etc..

2ème période: l'axe du Danube rayonne jusque en Amérique latine, en passant par Paris:

- Développement des grandes salles de bal, des cafés-concerts et des sociétés de chant.
- L'électrification va permettre la prédominance des activités musicales nocturnes.
- La Valse s'impose partout, des airs de Verdi aux chants de la révolution mexicaine, comme 'la Cucaracha'.
- Csardas, Redova, mais surtout Mazurka et Polka constitueront les nouveaux modèles des musiques Tex-mex, Cajuns et des 'nouveaux folklores' européens.

3ème période: axe de l'Atlantique: les ports orientaux des Amériques et les métropoles coloniales, l'essor local des musiques asiatiques (sans répercussions en dehors de l'Asie):

- Le Tango, le Jazz, Calypso, Son, Rumba envahissent les villes du globe
- Le cinéma indien inonde l'Asie, le Nord et l'Est de l'Afrique de ses 'Geet' et 'Ghazal',
- Le Japon, la Corée et Shanghai adoptent les rythmes du 'Torotto' (Fox-trott) et du 'Bulusu' (Blues) que les musiciens de 'Jazz' nippons ont adapté au style 'Enka'.
- On assiste au développement du Kroncong indonésien sous l'occupation japonaise.

4ème période: 2ème axe atlantique: l'hégémonie anglo-saxonne, et les ports africains:

- Le Rhythm'n'Blues, les styles de Rock, le Reggae dominent les villes du monde industriel.
- L'Afrique anglophone adapte le Jazz, le Calypso à la 'Palm wine music' pour donner le High-Life et la Juju music. La musique cubaine s'impose en Afrique portugaise et francophone.
- Celle-ci adopte le style de Rumba de Léopoldville.

5ème période: axe germano-nippo-anglosaxon: développement de la musique électronique de studio. La culture Hip hop née dans le Bronx à New York d'une part, le 'Kraut Rock' mixé avec des rythmes 'groovy' africains américains par des 'Dee Jays' gays et blacks inventifs dans les night clubs de Chicago et Detroit d'autre part, vont révolutionner la musique populaire des sociétés postindustrielles.

2.4. Variations Principales (4&5ème périodes) par rapport au Modèle Antérieur

L'émancipation des adolescents

Le développement de l'économie taylorienne et la guerre vont favoriser un quasi plein emploi aux U.S.A., permettre aux jeunes collégiens et travailleurs de disposer d'argent de poche, de loisirs, de voitures et d'occasion de flirter. Dès les années quarante, des groupes de jeunes chanteurs noirs, les 'Bird group' s'inspirant des Gospel song de leurs parents vont utiliser la résonance de couloir de métro, de cavités sous les ponts ou les préhautes d'école pour répéter leur 'Doo-Wop' songs (nom évoquant les onomatopées chantées par ces jeunes). Le Rhythm'n'Blues, forme moins sage, et son émule 'blanchi' le Rock 'n' roll vont devenir des styles fédérateurs de toute une génération d'adolescents.

L'Europe et particulièrement l'Angleterre, où séjournèrent deux millions de jeunes soldats américains pendant la guerre, vit confluer trois phénomènes en un: l'écho de la révolution musicale des adolescents américains, celui des bandes de jeunes déviants comme les 'Teddy boys', la 'Bohème' des artistes et étudiants des 'Arts school' en particulier dans d'anciens quartiers de Liverpool (port faisant le lien avec les U.S.A.) et de Londres (les vieilles rues de boîtes et de coffee bar italiens de Soho). La capitale s'embrasera toute entière pour devenir un nouveau foyer de civilisation jeune: le 'Swinging London'.

Des styles vont se diversifier les uns par rapport aux autres assez rapidement et vont intégrer l'ensemble des moyens d'expression de la musique au style verbal, vestimentaire, graphique et autres. Rockers, Mods, hippies, punks,...constitueront, sur le mode de l'évasion utopique du monde pusillanime parental, des sectes esthétiques à vocation totalitaire.

Mutations dans les relations intersexuelles

Au XIXème et avant guerre, les grands mouvements migratoires majoritairement masculins déséquilibraient le sex ratio et induisaient diverses formes de prostitution. Les bars et bordels étaient les lieux de plaisirs qui faisaient le plus appel aux musiciens et occasionnaient le plus d'activités chorégraphiques.

Avec l'émancipation de la jeunesse sur le plan économique et le développement des loisirs, les teenagers vont se détacher du meuble radio familial pour se déplacer avec leurs transistors et écouter des stations qui leurs sont consacrées, se retrouver dans des 'coffee bar'. Le flirt va se substituer de plus en plus à la prostitution et constituer une nouvelle donne du phénomène musical.

Même si les jeunes filles ne participeront pas aussi activement au processus créatif à ses début (le rock restera une création essentiellement masculine) elles formeront un marché important pour les jeunes chanteurs de charme et autres sex-symbols masculins.

Disparition des techniques du corps propres aux travaux manuels

Les danses aux pas compliquées et au sens du rythme exigeant fatiguent de plus en plus. En effet, le progrès technique, la généralisation de l'usage de la voiture, de l'électroménager, la mécanisation, l'informatisation, la robotisation des activités professionnelles, tous ces progrès réduisent les activités musculaires lourdes, répétitives, monotones cadencées et donc rythmées. Ils restreignent la faculté de contrôle rythmique de gestes structurés, l'autonomie ambulatoire des individus, la capacité de danser longtemps sans stimulants, la patience de consacrer des années à l'apprentissage d'un instrument 'physique'.

De plus, le chant individuel et choral sur les lieux du travail ou dans la salle de bain est dissuadé par la généralisation des radios, lecteurs de disques, bandes, cassettes et compacts, tout autant que par la baisse de la pratique religieuse, des mouvements de jeunesse et des activités de groupes.

Rôle grandissant des disc jockey et des créateurs en studio au détriment des musiciens

Les D.J. se sont introduits entre les danseurs et les musiciens et ont commencé à se substituer à ces derniers, comme chanteurs, animateurs, mixeurs, scratcheurs. De simples présentateurs de radio puis d'animateurs de dancings, ils sont devenus des 'Deejay' créatifs sur les 'sound system' (discothèque ambulante) de la Jamaïque. Le 'Rap' et la 'House/Techno' en ont fait les artistes essentiels au détriment des musiciens de studio qui sont même parfois complètement remplacés par l'échantillonnage de courtes séquences d'autres disques ralentis, accélérés, passés à l'envers, 'scratchés' (griffés) en rythme, etc. Les boîtes à rythmes, les séquenceurs, processeurs, synthés et autres appareils préprogrammés peuvent être manipulés par des D.J. incapables de lire une partition, de jouer un instrument acoustique ou de taper sur une batterie.

La motorisation des carnivals

À l'origine le poids des 'Steel bands' avait obligé les musiciens du carnaval de Trinidad à grimper dans des camions, aujourd'hui c'est le poids des haut parleurs et des équipements de 'Sound system' qui explique la nécessité des camions électroniques pour animer le carnaval antillais de Notting hill à Londres, tout comme les 'Love parade' Techno à Berlin et ailleurs (qui rassemblent autour d'un million de participants).

De nouveaux lieux d'errance peuvent se substituer aux anciennes zones de transbordement.

On connaît les 'pèlerinages' à Kathmandou ou à Goa (du Rock psychédélique à la Trance), nomadisme des jeunes, concerts sauvages des disc jockey jamaïcains grâce aux sound system, puis 'raves' des jeunes 'travellers' avec 'disco-mobile' dans la Grande Bretagne de Thatcher sur des espaces désaffectés ou relativement périphériques, voire en rase campagne.

2.5. La conculturation d'un style, création sociale autant que musicale

Qu'il s'agisse de la culture du Jazz, du Tango, du Son, du Soukous, du Reggae, du Hip Hop ou de la Techno, nous considérons qu'il y a création sociale puisque ces styles ont chacun

- A) une configuration spécifique de caractéristiques musicales
- B) une matrice sociale particulière.
- C) une mise en scène avec son style relationnel propre.

A). Une configuration spécifique de caractéristiques musicales

La nouvelle configuration est perçue par les musiciens et les amateurs comme un style ayant une nature musicale spécifique. Ses caractéristiques, rythmes, timbres, instruments, constituent un système cohérent de formes aisément reconnaissables.

Même si il est possible de remonter dans le passé ou de voyager dans l'espace pour y retrouver des composantes musicales usitées, la forme de leur assemblage autrement dit le type de structuration est neuf et forme un style qualitativement original, en rupture avec ce qui précédait. Il n'est plus possible de réduire l'expression musicale locale à un simple avatar d'une autre forme musicale même si un élément d'emprunt peut sembler prédominant. Ainsi la culture Hip Hop a beaucoup emprunté au Reggae mais le Rap n'en est pas un simple prolongement. Le style apparaît d'emblée à son public comme autonome avec un squelette de caractéristiques aisément discernables et relativement stables en dépit des processus de complexification et de diversification inhérents à toute évolution stylistique. Le style peut être considéré comme un système ouvert aux influences externes mais à travers des frontières nettement perçues par les intéressés. Sans cette membrane à l'intérieur de laquelle se développe son squelette et s'opère sa maturation, le style n'aurait pas de vie propre, donc ni public, ni histoire.

La nature du changement esthétique lors de la création d'un style n'est pas de l'ordre de la reproduction sociale ou de l'évolution mais bien du changement dans ce type de changement. La cohérence esthétique du style, sa logique d'action musicale, peuvent faire l'objet d'une observation et d'une analyse musicale mais la pertinence de celles-ci est subordonnée à une approche sociologique compréhensive du climat relationnel dans lequel ce style s'inscrit.

B). Une matrice sociale particulière.

A toute musique, un creuset relationnel spécifique avec son contexte historique propre

Deux cas de figure peuvent se présenter qui constituent des types idéaux extrêmes entre lesquels une série d'autres peuvent s'intercaler.

D'une part le processus au cours duquel des musiciens d'une culture donnée sont transplantés dans un nouveau contexte y jouent avec des musiciens locaux et étrangers et sont amenés à transformer le style de départ.

D'autre part la rencontre plus ou moins accidentelle d'acteurs sociaux qui ne sont pas des musiciens professionnels mais qui, dans le cadre de prestations répétées et pour accompagner celles-ci (activités théâtrales ou ludiques, prêches, ou danses de rue...) en arrivent à produire des sons musicaux inédits.

Dans le premier cas, celui du Rebetiko au Pirée dans les années 20 ou de la Salsa dans le Bronx à New York, par exemple, on pourrait peut être encore parler d'une (ré)acculturation partielle (chez des enfants de migrants par des migrants de la même origine) qui vire assez vite à une création locale. En effet les musiciens cubains exilés à New York à la fin des années cinquante se produisent au cours des deux décennies suivantes dans les quartiers d'immigrants latino-américains. Il s'agit d'abord d'une musique nostalgique pour immigrés, peu appréciée des jeunes. Après le succès de Santana (latin rock) et de groupes de jazz-rock qui utilisent des cuivres et des percussions cubaines, une forme de revival survient. Des jeunes issus de

l'immigration latino-américaine s'associent aux anciens musiciens de son, guajira, danzon cubains et se mettent à jouer une sorte de son-rock avec jouent avec et pour des enfants de ceux-ci. Mais les 'salseros' new yorkais ne sont pas les 'soneros' cubains et le public latino des banlieues américaines a des goûts et des représentations différents, la vie relationnelle baigne dans une autre niche éco-sociale. Les salseros se sont alimentés au style du son des night clubs de La Havane des années 40 & 50 joué à New York par des cubains nostalgiques qui tentaient de le maintenir sous perfusion. Ils ont également faits des emprunts au boléro portoricain, au rock et au jazz et c'est une nouvelle sauce (salsa en espagnol) qui a pris. Le saucier est également un autre réceptacle social. Dans la nouvelle matrice s'est moulée une motricité culturelle qui n'a plus le caractère chaloupé et harmonieux des grandes pistes de danse des casinos et des bals le long des plages de la mer des Caraïbes. La nouvelle 'sociomotricité' évoque celle, violente et heurtée des quartiers mal famés de la drogue et des règlements de compte.

Dans le second cas de figure, la création est d'autant plus manifeste que les musiciens créateurs, eux-mêmes, sortent du néant. On peut prendre en exemple l'histoire des groupes marocains des années 70 ou celle des cultures Hip Hop & Techno. A Casablanca des comédiens s'accompagnèrent de percussions traditionnelles et d'un instrument à cordes au cours de représentations théâtrales. Ils interprétèrent des chants à capella sur des cycles de rythmes inspirés par ceux de groupes soufis. A une époque où la plupart des chansons imitaient celles qui provenaient des films égyptiens à l'eau de rose, des jeunes dénonçant à mots couverts les réalités marocaines apportaient un vent de nouveauté. Le groupe remporta un succès immédiat. Le style 'Nass el Ghiwan' était né. Un peu partout dans le pays on vit bientôt se former des groupes de chanteurs sur le même modèle. A New York, les premiers M.C.'s ou 'masters of ceremony' et à Detroit les fondateurs de la House ne furent pas davantage des musiciens professionnels mais des animateurs et des disc jockeys.

Les concepts d'évolution, d'acculturation, de syncrétisme ou de métissage seraient ici inadéquats. Cela supposerait que les acteurs sociaux que sont les musiciens et leurs publics ont suivi passivement des influences extérieures ou ont simplement apporté la culture dans laquelle ils ont été socialisés et l'ont mélangée avec celle d'autres. Parler de métissage ou de syncrétisme laisserait croire que des immigrants s'associent avec d'autres pour réaliser un cocktail plus ou moins harmonieux. De tels processus de fusion ont pu se produire dans le cas où une culture dominante, avec ses cultes religieux et ses symboles, sert de paravent à un peuple colonisé, ou réduit en esclavage, pour maintenir un culte interdit. Le syncrétisme ressemble alors à un détournement de symboles en éléments déguisés d'une culture asservie rendue 'compatible'. A défaut d'adopter l'esprit du culte dominant, on se conforme à la lettre (cf Bastide, 'Les Amériques noires'). Mais dans le cas des musiques populaires urbaines, ce ne sont pas de telles stratégies de récupération détournées que l'on rencontre. Ce ne sont même pas les rencontres entre musiciens immigrés qui sont déterminantes dans la création d'un style à l'origine des musiques sus-citées mais bien les jeux novateurs de la part de leurs enfants. Ce sont ceux-ci et d'autres 'outsiders' qui se montrent les plus inventifs en matière de mixage de composantes musicales en vogue, du reste rarement en provenance de la culture de leurs parents. Même dans le cas limite de la Salsa à New York et dans les phénomènes de revival, ce sont de nouvelles générations issus des Barrios qui créent les conditions et les structures musicales nouvelles, qui injectent des éléments Jazz, Rock, R'n'B et autres qui font de la Salsa un style propre.

Les individus concoctent entre eux un assemblage complexe et non une simple adjonction de formes existantes. A l'origine, la structure des nouvelles musiques peut apparaître sommaire voire simpliste au regard de styles anciens et même de sa forme aboutie une génération après.

Pourtant la nouvelle culture est une construction collective complexe en termes d'interactions structurantes et autonomisantes de la part des membres fondateurs. C'est, en cela, une 'conculturation' au cours de laquelle ceux-ci se sont 'entre-cultures' activement, au cours d'un processus qui les a associés. Il ne s'agit pas d'une rencontre 'interculturelle' entre immigrants dépositaires de patrimoines différents. C'est, dans un univers socioculturel local, une mise au monde 'intraculturelle' d'un mode de structuration spécifique de formes musicales, chorégraphiques, plastiques etc.

Mais ce creuset est socialement composite

Il en est qui prétendent qu'à chaque musique correspond une strate ou même une classe sociale et que ces dernières ont ainsi la possibilité de se 'distinguer', peuvent effectivement 'classer', avec plus ou moins de bonheur, des échantillons socio-professionnels sur base de leurs consommation ou de leur préférences. On pourrait tout aussi bien faire apparaître des différences significatives sur base du sexe, de l'origine ethnique et de la génération. On pourrait déjà s'apercevoir qu'il n'est pas tellement simple d'expliquer par exemple qu'une vieille aristocrate et un jeune gay de modeste extraction sociale peuvent ne pas différer tellement dans leur appréciation des chanteurs d'opéra.

Mais même si l'on considère un public 'originel' au moment de la naissance d'un genre ou d'un style populaire, on peut s'apercevoir que le public est souvent des plus mêlé, allant de la prostituée à des nobles encanaillés comme ce fût le cas du Fado ou du Magyar nota.

De plus, nous avons vu que *les musiciens et le publics ne proviennent pas nécessairement du même milieu social, même si ils partagent des valeurs, des concepts et des goûts esthétiques*. C'est ainsi que, en Hongrie, tsiganes et nobles, bientôt rejoints par des immigrants de la campagne ont développé un style commun ainsi qu'un même mépris de la valeur 'travail'. Pour des raisons différentes aristocrates et esclaves ont fait pareil en Amérique centrale. Et on peut considérer d'autres exemples comme les 'apaches' et le milieu artistique de la Bohème, les marins et les étudiants de Porto, les poètes et les maquereaux de Buenos Aires, les geishas et les samourais relayés ensuite par les yakuzas, les émigrés russes, les prostituées de luxe et les jazzmen japonais et chinois de Shanghai, les pasteurs tutsi et les chasseurs batwa, la mafia et les musiciens de Jazz, (et d'une manière plus générale la fine fleur des musiciens noirs américains et leurs publics blancs) les gays et les blacks de Chicago etc. On pourrait même y voir certains points récurrents. Tous en sont venus à chanter, avec parfois une certaine délectation morose, l'instabilité qu'il s'agisse de la vie nomade des tsiganes, pasteurs, routiers, hippies, 'ravers', de la bohème, de la débrouille, des aléas affectifs du couple dans la grande ville ou au cours de l'aventure migratoire, le monde flottant (ukiyo) et l'élégance de ne pas s'attacher avec passion (le fameux iki des nobles et geishas de Edo). On voit que de ces matrices sociales particulières, de ces contextes relationnels composites ont pu surgir des modèles ritualisés de relationnement, des représentations idéalisées et stéréotypées de personnages, d'attitudes, des styles relationnels-type souvent cristallisés et mis en scène à la fois dans la danse et le chant..

C). La mise en scène d'un style relationnel spécifique et une esthétique nouvelle

Des styles relationnels réels typiques de la matrice sociale aux styles relationnels idéalisés mis en scène dans un type de rituel musical.

Le style musical, même s'il a sa cohérence propre, est intégré dans un style relationnel général.

Il importe de ne pas confondre le style relationnel et émotionnel dans lequel s'incorpore le style musical, la sociabilité régissant le cadre d'exécution musicale proprement dite et la vie

sociale des quartiers, autrement dit de la matrice sociale qui constitue son écologie. Tous les habitants de La Boca, banlieue mal famée de Buenos Aires, ne sont pas d'élégants compadritos appelés à enseigner au monde les subtilités chorégraphiques lascives du Tango ou le doigté du bandoneon.

Le style relationnel mis en scène par les chanteurs peut prendre la forme d'une *idéalisation des relations* de la vie courante et des personnages eux-mêmes. Entre les types de relations du contexte social réel du Tango de Buenos Aires et les types de relations imaginaires mises en scène dans l'expression musicale et l'évocation chantée, il y a un rapport de simplification jusqu'au stéréotype, d'hyperstylisation aboutissant à une image virtuelle, potentiellement excitante, émotionnellement stimulante. Le style relationnel type d'une musique est une forme idéalisée, parfois aux antipodes des relations vécues dans la vie quotidienne, et en particulier de l'écologie sociale des musiciens et de leurs fans.

Mais elle est également fonction du 'climat' d'exécution musicale. Nous parlons ici du système d'interactions ritualisées entre différents acteurs de la scène musicale: entre des danseurs, entre ceux-ci et des musiciens, entre ces musiciens eux-mêmes, y compris les chanteurs, d.j., animateurs, techniciens qui, tous, participent à la personnalisation physique du 'son', mais aussi à la construction du climat émotionnel, du 'feeling', de l'ethos. Un morceau de Tango argentin en 1910, de progressive rock à la fin des années 60, de Heavy metal, d'un groupe Punk, Hip hop, Goa dance... met en scène une ritualisation des relations entre les acteurs qui rend le style facilement identifiable: allures sensées exprimer des attitudes relationnelles spécifiques au cours de jeux interactionnels entre personnages nettement dessinés.

Le type de stimulation, lui-même, dépend de l'histoire culturelle locale et en particulier des formes d'émotions valorisées par les traditions religieuses. Tous les mouvements charismatiques, des chamans aux pentecôtistes en passant par les soufis donnent un sens aux exaltations paroxystiques et aux exagérations de l'expression musicale et/ou chorégraphique. Par exemple dans le monde musulman où la pensée néo-platonicienne s'est ancrée par le biais des courants soufis, la nostalgie de la fusion avec la perfection divine, le manque de 'l'Ami' et les tensions émotionnelles, liées à cette quête mystique, valorisent une esthétique de la tension douloureuse, de l'impétuosité et de la culmination, qui se maintient du Portugal et de l'Andalousie au Pakistan. On appelle 'mutrib' un chanteur dans la culture arabe, celui qui produit le 'tarab', c'est à dire le trouble. S'il se contentait de décrire la banalité des interactions de la vie quotidienne à la manière d'un E; Goffman, il y a peu de chance qu'il mette son public en transe. Un chanteuse d'Opéra me déclarait que pour exalter un public, il fallait 'un minimum de conviction dans l'exagération'. 'Respecter l'ethos' d'un genre chorégraphico-musical revient à soigner esthétiquement les effets d'attente et de surprise du public et gérer ceux-ci avec plus ou moins d'économie de moyen sans s'écarter trop des thèmes et des techniques du genre. Mais les attentes esthétiques dépendent précisément des traditions religieuses et des modes dans les strates sociales en matière de valorisation des expressions émotionnelles.

Il n'y a pas fatalement de congruence entre certains habitus affichés au sein d'une catégorie sociale et une esthétique musicale d'un style relationnel ritualisé.

Bien sûr, plus l'image virtuelle évoquée par l'artiste est proche d'idéaux-types de la réalité locale, plus le style gagnera en 'authenticité' et sera crédité de 'vérité'.

Ainsi la manière de déambuler des prostituées et de leurs souteneurs, des caïds du quartier et des enfants qui les imitaient au début de ce siècle constituait un modèle culturel de motricité qui a servi d'inspiration aux fondateurs du style sociomoteur appelé 'Tango'. C'est d'autant plus compréhensible que les inspireurs et les inspirés furent, pour l'essentiel, les mêmes personnes, pour ce qui est de la danse. Mais les paroliers étaient issus de milieux bourgeois,

qu'ils aient constitué ou non la clientèle de ces lupanars. Or cette élite littéraire locale était en phase avec le courant global de cette époque. Celui-ci s'exprimait essentiellement dans le naturalisme et le vérisme, 'le romantisme du pauvre' friand en thèmes de destins pitoyables et anormaux, de chutes sociales, de crises de ménage dans les couches sociales défavorisées (bonnes enceintes à la Puccini, maris trompés à la Mascagni, etc...)

La scène musicale, l'altérité et l'ethos

Des nouvelles représentations sociales, des 're-définitions de la situation' (Thomas) et des attitudes particulières sont véhiculées par chaque style relationnel. Elles sont non seulement explicites dans les textes chantés mais dans les positions transactionnelles exprimées dans les dynamismes mélodiques et rythmiques, les timbres, les poses et les effets de voix, les postures des danseurs, les mimiques des artistes et surtout du chanteur. Ainsi la danse et la musique d'un nouveau style relationnel s'inscrivent comme une nouvelle mise en scène des représentations qui prévalent au sein d'un groupe social dans une tradition dramaturgique. Elle jaillit rarement du néant mais reprend des personnages et des situations type du théâtre et des médias ou s'inscrit en rupture avec les définitions de la situation qui ont cours.

Le problème du style relationnel nous oblige à poser la *question des formes d'exhibition de l'altérité et de l'identité et du rapport dialectique entre celles-ci*.

Cela nous amènera à aborder celui de l'accès à la scène des différents groupes sociaux représentant des formes d'altérité par rapport aux autres groupes, et en particulier des groupes dominants. En effet, l'espace d'expression et de diffusion musicale n'est pas un espace de communication homogène comme les paradigmes de la contagion de Dan Sperber et de la médiologie de Régis Debré pourrait le laisser croire. En plus de l'attrait épidémiologique du message musical et des types de media mis en oeuvre, interviennent des facteurs purement sociologiques comme les traditions scéniques et la morphologie des publics. La diffusion culturelle et la propagation d'un style relationnel propre à une musique en particulier dépend de la composition sociale, religieuse, ethnique. C'est en fonction des consciences d'appartenance, des partis pris, des représentations et des discriminants des rôles et des identités que certains groupes sociaux pourront avoir accès à la fabrication musicale, chorégraphique, visuelle, verbale de leur identité. L'accès à l'audibilité et à la visibilité, les flux des musiques et des représentations identitaires dépendent essentiellement du tissu des rapports entre les acteurs et les groupes sociaux.

S'offrent alors à notre analyse deux types de représentations: celle du *soi* collectif, nation, ethnie, groupe social et celle de l'altérité, métaphysique, sexuelle, parentale, ethnique, générationnelle, sociale.

L'autodéfinition par le groupe ou plutôt l'endodéfinition par les membres passe par les exodéfinitions. Des anthropologues comme Barth ont montré comment une ethnicité se construit sur ses 'frontières' identitaires par le jeu des interactions avec 'les autres'. Ainsi, il est pratiquement impossible de créer un style identitaire par négation ou distinction qui ne soit en fonction d'un autre style du même groupe, et surtout d'autres groupes.

Un style ne se cristallise pas exclusivement par destruction ou par distinction par rapport à un autre, il incorpore des éléments par imitation. Et quand bien même tenterait-il de se construire en totale opposition, celle-ci apparaîtra comme un miroir inversé ou une collection d'emprunts 'en négatif' dans la mesure où il serait constitué d'éléments de l'autre style mais sous leur forme contraire. L'identité s'inscrit donc fatalement au sein d'un réseau de rapports d'altérité où l'identité intériorise et se nourrit de façon ambiguë des constructions de l'autre. Le même se

nourrit du changement comme le changement se nourrit du même. Le premier intègre à la fois des manières de l'autre et ce que ce dernier singe dans le premier révèle ainsi ses représentations sur le premier.

Ex.: La Country américaine se voulait authentiquement 'WASP', or nombre d'éléments de cette expression d'une identité 'blanche' provenaient du Blues et des autres styles perçus comme 'noirs'. Inversement tout le développement des styles musicaux et chorégraphiques, proclamés spécifiquement 'noirs', est marqué par l'histoire des 'minstrels shows'. Le style identitaire affirmé dans la musique noire américaine s'est nourri de facéties et de jeux chorégraphiques et musicaux mis en scène par des 'black faces', des artistes blancs barbouillés de cirage. Ils servirent de modèles à des minstrels noirs prenant la relève des blancs. Mais ce ne furent pas seulement ces émules noirs qui adoptèrent les styles de personnages comme 'Jim Crow' et 'Zip Coon' inventés par les créateurs blancs. La plupart des musiciens noirs et des danseurs de claquettes se conformèrent à cette exodéfinition puisque des noirs imitaient une imitation blanche des noirs (censés d'ailleurs singer les blancs comme c'était le cas pour Zip Coon). Ainsi Fats Waller et Louis Armstrong n'hésitèrent pas à faire rouler les yeux comme des billes, à prendre des mimiques exagérées et à amplifier les trémolos comme les personnages des minstrels shows. Quand Miles Davis rejeta les expressions clownesques et les chevrottements à la trompette, réputés 'noirs', il fût taxé 'd'imitateur de blancs' et fit une bonne partie de sa carrière en compagnie de musiciens blancs comme Gil Evans et d'autres artistes de la mouvance 'cool'.

Mais les styles musicaux, censés représenter l'identité groupale 'authentique', ne se réduisent pas à un jeu de forces dans le temps court. Les réélaborations intragroupales de représentations et de définitions intergroupales et donc les perceptions de l'altérité et de l'identité groupale, dépendent non seulement des interactions sociales quotidiennes, mais également des changements culturels lents comme l'évolution des croyances religieuses. Les conceptions religieuses de 'l'autre monde', du 'tout-Autre' métaphysique qu'est Dieu, interviennent dans le relationnement de l'homme à son Dieu, au reste du monde, aux autres, à l'autre sexe.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2004
DALLA TIPOGRAFIA CARTOTECNICA VENEZIANA SRL
S. POLO, 2390/A - 30125 VENEZIA
TEL. 041-5230577 - FAX 041-5287342
tipografiacarven@virgilio.it