

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti

I FIUMI CHE CANTANO

L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 12

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

2021

n. 12

I FIUMI CHE CANTANO

L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata

Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti (a cura di)

ISBN 9788854970519

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti
(a cura di)

I FIUMI CHE CANTANO
L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata

Arti della Performance n. 12
2021

Indice	
<i>Introduzione</i>	<i>p. 7</i>
<i>I. L' opera lungo il Paraná fin de siècle (di Aníbal Enrique Cetrangolo)</i>	<i>p. 16</i>
<i>I.1 Lagoa dos Patos</i>	<i>p. 18</i>
<i>I.1.1 Problemi della Lagoa</i>	<i>p. 19</i>
<i>I.1.2 Dall'avventura agli affari</i>	<i>p. 23</i>
<i>I.1.3 L'avventura</i>	<i>p. 23</i>
<i>I.1.4 Gli affari</i>	<i>p. 27</i>
<i>I.2 Un viaggio nel 1899</i>	<i>p. 30</i>
<i>I.2.1 Un incontro</i>	<i>p. 31</i>
<i>I.2.2 Impresari di navi - impresari di teatri</i>	<i>p. 34</i>
<i>I.3 Conclusioni</i>	<i>p. 36</i>
<i>I.4 Pascarella nel Paraná</i>	<i>p. 37</i>
<i>I.5 Bibliografia</i>	<i>p. 43</i>
<i>II. «Explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América».</i>	
<i>Ambizioni e prassi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (di Matteo Paoletti)</i>	<i>p. 45</i>
<i>II.1 La nascita della STIA</i>	<i>p. 46</i>
<i>II.2 La struttura a rete e il nuovo ruolo degli impresari</i>	<i>p. 50</i>
<i>II.3 Risultati artistici della STIA</i>	<i>p. 53</i>
<i>II.4 Bibliografia</i>	<i>p. 62</i>
<i>III. Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910) (di José Ignacio Weber, Lucía Martinovich, Pedro Camerata)</i>	<i>p. 64</i>
<i>III.1 La regione del litorale fluviale argentino all'inizio del Novecento</i>	<i>p. 67</i>
<i>III.1.1 Rosario, centro culturale della regione</i>	<i>p. 69</i>
<i>III.2 Il nuovo sistema di produzione di spettacoli in Sud America</i>	<i>p. 71</i>
<i>III.3 Compagnie liriche italiane sul litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910</i>	<i>p. 74</i>

<i>III.3.1 Compagnia del Cile (STIA, 1909)</i>	<i>p. 74</i>
<i>III.3.2 Compagnia del Chile (La Teatral, 1910)</i>	<i>p. 77</i>
<i>III.3.3 Compagnia Rendina (1910)</i>	<i>p. 78</i>
<i>III.3.4 Compagnia Bernabei (1908)</i>	<i>p. 81</i>
<i>III.3.5 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1908)</i>	<i>p. 83</i>
<i>III.3.6 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1909)</i>	<i>p. 87</i>
<i>III.3.7 Compagnia Schiaffino-Tuffanelli (1910)</i>	<i>p. 90</i>
<i>III.3.8 Compagnia Tornesi (1909)</i>	<i>p. 92</i>
<i>III.3.9 Altre compagnie e operatori lirici</i>	<i>p. 95</i>
<i>III.3.9.1 Il direttore ed impresario Antonio Marranti (1908-1910)</i>	<i>p. 95</i>
<i>III.3.9.2 Il direttore e impresario Eugenio Santangelo</i>	<i>p. 98</i>
<i>III.3.9.3 L'impresario Achille Del Puente</i>	<i>p. 99</i>
<i>III.3.9.4 Il basso e impresario Giuseppe Stargiotti</i>	<i>p. 100</i>
<i>III.4 Mobilità tra compagnie</i>	<i>p. 101</i>
<i>III.5 Considerazioni finali</i>	<i>p. 103</i>
<i>III.6 Bibliografia</i>	<i>p. 106</i>
<i>IV. La Compagnia Achille del Puente e l'inverno lirico a Curitiba nel 1907 (di Fernando Santos Berçot)</i>	<i>p. 108</i>
<i>IV.1 Aida di Giuseppe Verdi</i>	<i>p. 111</i>
<i>IV.2 La Bohème di Giacomo Puccini</i>	<i>p. 111</i>
<i>IV.3 Il Trovatore di Giuseppe Verdi</i>	<i>p. 113</i>
<i>IV.4 Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti</i>	<i>p. 114</i>
<i>IV.5 Ernani di Giuseppe Verdi</i>	<i>p. 115</i>
<i>IV.6 Fausto [versione in italiano] di Charles Gounod</i>	<i>p. 116</i>
<i>IV.7 Rigoletto di Giuseppe Verdi</i>	<i>p. 117</i>

<i>IV.8 Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni</i>	<i>p. 117</i>
<i>IV.9 Un Ballo in Maschera di Giuseppe Verdi</i>	<i>p.118</i>
<i>IV.10 La Favorita di Gaetano Donizetti</i>	<i>p. 119</i>
<i>IV.11 I Pagliacci di Ruggero Leoncavallo</i>	<i>p. 119</i>
<i>IV.12 Il Guarany di Antonio Carlos Gomes</i>	<i>p. 120</i>
<i>IV.13 La Gioconda di Amilcare Ponchielli</i>	<i>p. 121</i>
<i>IV.14 Tosca di Giacomo Puccini</i>	<i>p. 122</i>
<i>IV.15 La Traviata di Giuseppe Verdi</i>	<i>p. 123</i>
<i>IV.16 La fine della tournée</i>	<i>p. 124</i>
<i>V. Teatro in Brasile dal bacino de La Plata: le stagioni liriche nella città di São Paulo secondo due giornali locali (1875-1907) (di Clarissa Bomfim Andrade)</i>	<i>p. 126</i>
<i>V.1 I teatri di São Paulo nell'era dei baroni del caffè</i>	<i>p. 127</i>
<i>V.2 Notizie di stagioni liriche da «O Estado de São Paulo» tra il 1875 e il 1892</i>	<i>p. 129</i>
<i>V.3 La Stagione Lirica del 1907 al Teatro Sant'Anna</i>	<i>p. 133</i>
<i>V.4 Notizie sulla stagione lirica del 1907 da «O Estado de São Paulo»</i>	<i>p. 137</i>
<i>V.5 Le compagnie liriche sulla "Strada dell'oro e dell'argento"</i>	<i>p. 146</i>
<i>V.6 Conclusione</i>	<i>p. 150</i>
<i>V.7. Bibliografia</i>	<i>p. 152</i>
<i>VI. Tra Rosario e Buenos Aires. Il Teatro Municipale Rafael de Aguiar di San Nicolás de los Arroyos (1905-1908) (di Giulia Murace)</i>	<i>p. 153</i>
<i>VI.1 Rinnovamenti edilizi e urbanistici nella città a inizio Novecento</i>	<i>p. 155</i>
<i>VI.2 La decorazione pittorica</i>	<i>p. 159</i>
<i>VI.3 Inaugurazione</i>	<i>p. 163</i>
<i>VI.4 Bibliografia</i>	<i>p. 165</i>
<i>VII. Tra palcoscenico e cavalletto. Artisti scenografi italiani a Buenos Aires tra XIX e XX secolo (di Catalina Fara e Maria Filip)</i>	<i>p. 169</i>

<i>VII.1 Associazioni artistiche e strategie di inserimento professionale a Buenos Aires alla fine del XIX secolo</i>	<i>p. 169</i>
<i>VII.2 La scenografia come strategia e il teatro come spazio di confluenza</i>	<i>p. 171</i>
<i>VII.3 Artisti poliedrici sul palcoscenico</i>	<i>p. 175</i>
<i>VII.3.1 Decoroso Bonifanti</i>	<i>p. 175</i>
<i>VII.3.2 Giuseppe Carmignani</i>	<i>p. 178</i>
<i>VII.3.3 Pío Collivadino e l'ambiente del Teatro Colón</i>	<i>p. 180</i>
<i>VII.4 Considerazioni finali</i>	<i>p. 182</i>
<i>VII.5 Bibliografia</i>	<i>p. 184</i>
<i>VIII. Giuseppe Carmignani in Italia (di Michele Mescalchin)</i>	<i>p. 188</i>
<i>VIII.1 Antecedenti scenografici</i>	<i>p. 188</i>
<i>VIII.2 Nascita di un artista</i>	<i>p. 189</i>
<i>VIII.2.1 La partenza per Buenos Aires</i>	<i>p. 191</i>
<i>VIII.2.2 Il ritorno in Italia</i>	<i>p. 191</i>
<i>VIII.3 Impegni italiani</i>	<i>p. 191</i>
<i>VIII.3.1 Il Centenario verdiano</i>	<i>p. 192</i>
<i>VIII.3.1.1 Il nucleo organizzativo</i>	<i>p. 192</i>
<i>VIII.3.2 Giuseppe Carmignani, scenografo del teatro Regio di Parma: Aida e Un Ballo in Maschera</i>	<i>p. 193</i>
<i>VIII.3.2.1 Il contratto</i>	<i>p. 194</i>
<i>VIII.3.2.2 A proposito delle scene di Aida e Un Ballo in Maschera</i>	<i>p. 197</i>
<i>VIII.4 Dopo il 1913</i>	<i>p. 198</i>
<i>VIII.5 Ritrovamento e restauro delle scene di Un Ballo in Maschera</i>	<i>p. 199</i>
<i>VIII.6 Bibliografia</i>	<i>p. 200</i>

<i>IX. Non solo opera: balletto, sainete e altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni</i> (di Bruno Ligore e Carmen Rueda Borges)	<i>p. 202</i>
<i>IX.1 Il balletto europeo in Argentina nell'Ottocento: considerazioni preliminari sulla piazza di Rosario</i>	<i>p. 203</i>
<i>IX.2 Gli antecedenti di opera e balletto a Montevideo nel secolo XIX</i>	<i>p. 206</i>
<i>IX.2.1 La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada (1808)</i>	<i>p. 210</i>
<i>IX.2.2 La fusión (1852)</i>	<i>p. 211</i>
<i>IX.2.3 La lucha fratricida y la Conciliación (1897)</i>	<i>p. 211</i>
<i>IX.2.4 En el Olimpo (1895): antecedente del balletto uruguayano</i>	<i>p. 212</i>
<i>IX.3 Bibliografia</i>	<i>p. 214</i>
<i>X. Scenografi tra le due sponde dell'Atlantico. Un primo database</i> (di Leonardo Clementi)	<i>p. 215</i>
<i>X.1 Le fonti</i>	<i>p. 216</i>
<i>X.2 La metodologia</i>	<i>p. 216</i>
<i>Bibliografia generale</i>	<i>p. 239</i>
<i>Apparato iconografico</i>	<i>p. 251</i>
<i>Biografie degli autori</i>	<i>p. 267</i>

Introduzione

Il gruppo di studio RIIA – *Rapporti Italo Iberoamericani. Il teatro musicale (1880 -1920)* – della International Musicological Society (IMS) fu creato durante il Congresso IMS organizzato a Madrid nel 1992 con lo scopo di riunire per la prima volta studiosi delle due sponde dell’Atlantico intorno allo studio dell’opera e delle sue migrazioni. I lavori di John Rosselli (1984, 1990, 1992) guidarono idealmente questa *équipe*, che è da allora coordinata dall’Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana (IMLA). Il gruppo si è mostrato molto attivo in questi anni, organizzando numerosi convegni internazionali, pubblicando digitalmente periodici musicali storici, divulgando le sue ricerche attraverso seminari universitari, guidando dottorandi di università che formano la rete stessa dell’IMLA e infine curando la pubblicazione degli atti dei congressi organizzati dall’Istituto. Nonostante questa intensa attività, la presente pubblicazione rappresenta la prima occasione in cui studiosi argentini, brasiliani, italiani e uruguaiani si riuniscono intorno a un lavoro collettaneo frutto di una riflessione organica intorno a un unico tema: la circolazione in Sudamerica di forme di spettacolo dal vivo importate dall’Europa, penetrate spesso in province remote di Argentina, Brasile e Uruguay attraverso le sterminate vie fluviali di navigazione interna.

Si tratta di un tema di grande attualità, che affronta l’influenza e la capacità di adattamento di una cultura eminentemente eurocentrica quale quella dell’opera lirica in un contesto altro, ancora in larga parte pregno di echi post-coloniali e attraversato da controverse spinte verso la globalizzazione: letta alla luce del recente dibattito sull’importanza della mobilità culturale nello sviluppo dei fenomeni artistici e nel loro stretto rapporto con l’evoluzione sociale dei territori che attraversano¹, la prospettiva apparentemente marginale delle compagnie di giro europee impegnate nelle piazze periferiche del Sudamerica assume un carattere problematico, talvolta sorprendente e inaspettatamente seminale. Lontani dalla scintillante acclamazione delle nuove metropoli sudamericane e privi tanto di basi finanziarie solide quanto dei grandi nomi di cartello in arrivo dall’Europa, in un periodo di profondo mutamento del gusto e dei consumi culturali, questi piccoli impresari e capocomici rendono il teatro del vecchio continente cosa ancora viva lungo le rotte dei grandi fiumi che attraversano il “Cono Sur”, realizzando con mezzi di fortuna un ponte tra le comunità di emigrati e la patria origine, ottenendo talvolta un riconoscimento di primazia culturale presso un notabilato locale in cerca di distinzione.

¹ Nella sua fondamentale riflessione sul fenomeno, Stephen Greenblatt definisce la “cultural mobility” come “a blueprint and a model for understanding the patterns of meaning that human societies create”. Greenblatt (a cura di), *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010: 1.

La testimonianza di questo fenomeno è ancora ben presente lungo il corso dei fiumi Paraná e Uruguay, le cui sponde sono caratterizzate dalla presenza di sale teatrali in molti dei centri principali del traffico fluviale. Per molte di esse, si è persa la memoria del loro passato. Queste sale di norma non avevano la possibilità di produrre spettacoli e stagioni regolari, ma fungevano da snodi di una rete in grado di ospitare compagnie liriche itineranti. Questo aspetto ha attirato l'attenzione del RIIA. Se gli sforzi del gruppo di ricerca si erano inizialmente concentrati sullo studio delle trasferte transatlantiche di oggetti e persone vincolati alla produzione operistica nelle città portuali di arrivo dei piroscafi – principalmente Buenos Aires, Rio de Janeiro, San Paolo e Montevideo – in questa sede si mostrano le prime riflessioni sulla penetrazione del teatro lirico nell'interno del continente sudamericano, dando priorità a quella circolazione che ha esteso l'attività teatrale approfittando delle migliaia di chilometri di canali fluviali che risalgono il bacino de La Plata, da Buenos Aires e Montevideo, e mettono in comunicazione l'Atlantico con gli snodi portuali di Paraguay e Brasile.

Si tratta di un argomento nuovo per la ricerca scientifica, che ha costretto il gruppo a muoversi su un terreno incerto: la bibliografia è molto scarsa, così come la documentazione di base abituale per questo tipo d'indagine. La totale assenza di cronologie e la difficoltà di reperire tutti quei materiali a stampa generalmente accessibili, come programmi, manifesti o locandine degli spettacoli, hanno costretto il gruppo a un lungo lavoro emerografico preliminare, condotto su periodici locali rimasti finora ai margini delle indagini musicologiche e dei quali si offrono le traduzioni all'interno dei singoli capitoli. La ricerca ha confermato la presenza di un'attività spettacolare spesso continuativa e talvolta con nomi di primo livello, di cui nulla è però rimasto al di là di un buon numero di edifici teatrali – o delle loro vestigia – disseminati lungo i principali snodi delle vie d'acqua interne di Argentina, Uruguay e Brasile. Quasi nulla si è conservato a proposito delle fonti primarie: tranne casi sporadici e particolarmente fortunati, manca generalmente la possibilità di affidarsi a documentazione d'archivio a causa dello stato spesso precario delle istituzioni sudamericane preposte alla tutela e alla conservazione del patrimonio documentale.

Per l'organizzazione delle tante e nuove informazioni raccolte, imprescindibile elemento di lavoro è stato il database dell'IMLA. Si tratta di uno strumento informatico che dal 1994 raccoglie informazioni sugli spettacoli lirici presentati in Italia, Spagna e nei paesi latinoamericani. Scopo del database è quello di riunire e confrontare attraverso un esaustivo e omogeneo sistema di *record* i dati risultanti dalle cronologie operistiche e dalle pubblicazioni periodiche dei teatri situati nell'area di nostro interesse prima del 1920. Questa banca dati, che raccoglie informazioni organizzate in funzione dei titoli delle opere, dei nominativi degli operatori e delle informazioni sui luoghi di

rappresentazione, sarà presto pubblicata online e potrà essere usufruita in forma gratuita. Si tratta di un lavoro *in progress*, frutto di un gruppo che in tempi recenti si è molto accresciuto grazie al coinvolgimento di studiosi residenti nei paesi latinoamericani.

Lo studio della circolazione delle compagnie di spettacolo all'interno del continente sudamericano ha evidenziato alcune tipicità, che marcano una distanza significativa rispetto al modello europeo. Si tratta di una distanza che nasce principalmente da ragioni logistiche. Il Sudamerica si caratterizza per la singolare presenza di corsi d'acqua molto importanti, come i fiumi Paraná e Uruguay, che permettono di collegare naturalmente centri urbani distanti migliaia di chilometri, appartenenti a nazioni differenti. Se le vie d'acqua in Italia – e specialmente nel Veneto – erano sfruttate soprattutto per il trasporto di merci, ancora per buona parte del Novecento i grandi fiumi sudamericani ebbero la funzione di trasportare con regolarità anche grandi quantità di passeggeri, mettendo in comunicazione i porti argentini, uruguaiani, paraguaiani e brasiliani. E tra questi passeggeri un ruolo privilegiato fu certamente occupato dagli operatori e dalle maestranze teatrali, che si trasferivano da un porto all'altro a condizione che in questi luoghi fosse stato edificato un teatro. Se per gli artisti di canto italiani il trasferimento da una piazza all'altra era una componente abituale delle proprie scritte, sembra invece una caratteristica propriamente latinoamericana il permanere dell'organizzazione del lavoro di compagnia nell'ambito lirico fino almeno agli anni Trenta, testimonianza viva di una pratica esauritasi da tempo nel teatro d'opera italiano, ma ancora abituale tra gli artisti di prosa e tra i gruppi canori attivi all'estero.

Sebbene nel RIIA l'interesse per questi teatri dell'interno sia radicato, la storia di questo volume parte da una circostanza puntuale. Nel 2009 il *TAREA - Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* dell'Università di San Martín di Buenos Aires ricevette la commissione del restauro del sipario dipinto del Teatro del Círculo di Rosario e in quell'occasione il nostro gruppo fu chiamato a realizzare studi musicologici sulla natura di tale opera. Quale primo risultato, si comprese che il sipario rosarino era stato dipinto dal parmigiano Giuseppe Carmignani, arrivato in Sudamerica come scenografo di alcune compagnie liriche transatlantiche. Gli studi hanno evidenziato come Carmignani avesse utilizzato quale modello il sipario del teatro Regio della sua città natale: se nell'originale dietro la veste di Atena si nascondeva un emblematico omaggio a Maria Luigia d'Austria, duchessa di Parma, la trasposizione del soggetto nel principale snodo fluviale argentino attribuiva all'allegoria significati diversi. I risultati di questa indagine sono stati pubblicati in un ebook (Hermida e Ibarlucía 2017), che descrive tanto il lavoro tecnico scientifico quanto gli studi storico-musicologici. Questi ultimi, che furono redatti da diversi membri del RIIA, rappresentano il seme del

presente testo. Il volume edito da UNSAM fu presentato nel Convegno IMS di Tokyo nel 2017 nella tavola rotonda del RIIA. Sulla scorta della positiva esperienza rosarina, l'Università di San Martín si fece promotrice di un ulteriore progetto di studio, comprendente questa volta l'analisi di altre sale sul fiume Paraná. L'iniziativa ottenne un finanziamento triennale pubblico da parte del Governo argentino². Il programma di lavoro, coordinato da Fernando Jorge Devoto, si articolò in diversi gruppi, attraverso il coinvolgimento di studiosi specializzati nella storia delle migrazioni, nella storia dell'arte e nel restauro, di studiosi dell'architettura, nonché del gruppo di musicologi del RIIA. Per questo motivo diversi membri del nostro gruppo di studio – che risultano coautori nel presente testo – hanno partecipato a queste attività, come evidenziato in nota nei rispettivi capitoli.

Il primo capitolo, di Anibal E. Cetrangolo, si concentra proprio sul ruolo dei fiumi nell'organizzazione dell'attività teatrale e musicale sulle rotte interne. Matteo Paoletti (§ II) ricostruisce i rapporti tra le grandi società teatrali attive tra le due sponde dell'Atlantico – *in primis* il *trust* della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina dell'impresario Walter Mocchi – e il variegato microcosmo di organizzatori e artisti responsabili della circolazione dello spettacolo sulle rotte fluviali. I capitoli successivi offrono una puntuale ricostruzione delle stagioni teatrali nel litorale argentino nel periodo-chiave in cui i grandi *trust* internazionali iniziano a occuparsi delle vie d'acqua interne (Weber, Martinovich e Camerata, § III) e del travaso di compagnie tra le città dell'Argentina e il principale snodo lirico interno brasiliano, la città di Curitiba (Santos Berçot, § IV). Da qui, alcuni impresari e artisti si trasferiscono nella piazza primaria di San Paolo (Bomfim, § V). Filo conduttore di queste esperienze è il permanere di legami stabili e duraturi tra artisti, impresari e maestranze, che confermano empiricamente la tenuta di modelli organizzativi e distributivi legati a un modello di "compagnia" in forte crisi nell'Europa di inizio Novecento, ma che invece in Sudamerica si conferma come un elemento ancora funzionale alle logiche commerciali e di circuitazione, soprattutto sulle piazze minori.

Il complesso e talvolta controverso rapporto tra centro e periferia è ricostruito da Giulia Murace (§ VI), il cui contributo allarga la prospettiva ai rapporti tra le arti figurative e la dimensione performativa. Si tratta di rapporti assai fluidi nella scena sudamericana dell'epoca, come testimoniato dalla ricerca di Catalina Fara e Maria Filip (§ VII) e dall'attività dello scenografo Giuseppe Carmignani tra le due sponde dell'Atlantico, il cui lavoro è indagato da Michele Mescalchin attingendo a fonti archivistiche in larga parte inedite (§ VIII). Bruno Ligure e Carmen Rueda si

² *Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, ricercatore responsabile: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica).

occupano del variegato mondo della scena che si articola a partire dal prodotto da esportazione più richiesto dall'Europa – l'opera lirica – concentrandosi nel capitolo IX sulle origini e le contaminazioni del balletto, del *sainete* e di altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni.

A causa della scarsità delle fonti, alcune aree di studio risultano particolarmente compromesse, come la fortuna del balletto. Speriamo che, in seguito alla presente pubblicazione, questo panorama possa essere ampliato quanto prima con dati relativi ai tanti personaggi legati alla danza che arrivarono nel Rio de la Plata insieme alle *troupe* liriche. Si consideri che queste compagnie atlantiche impiegavano mesi nelle loro trasferte e, sostando per molte settimane nelle città portuali quali Rio de Janeiro, Buenos Aires o Montevideo, avevano la possibilità di offrire al pubblico una rosa variegata di spettacoli in ogni stagione. È perciò assai probabile che – al pari degli interpreti dell'opera, i cui nomi sono spesso più risonanti negli echi della stampa – anche ballerini e coreografi abbiano lasciato tracce umane e professionali della loro presenza e della loro attività. A titolo di esempio, la ricerca musicologica attende dagli studiosi locali informazioni di personaggi come il coreografo E [?]. Dell'Agostini, che arrivò insieme alla *troupe* di Leopoldo Mugnone nel 1905, oppure di Rosita Plantanida, che si occupò nello stesso anno della coreografia di *Un Ballo in Maschera* diretta da Rinaldo Giovanelli, organizzando le danze delle dodici ballerine che l'accompagnavano. Oppure, nell'orbita de La Teatral di Walter Mocchi, l'attività di Romeo Francioli, che gestiva la compagnia di balletto che si presentò nell'*Aida* del 1915 diretta da Gino Marinuzzi. Si tratta di alcuni nomi tra i moltissimi che risultano dallo spoglio delle cronache coeve, intorno ai quali la ricerca offre spazi tanto ampi quanto inesplorati. Il volume è completato da un primo database di scenografi e artisti visivi attivi nel bacino de La Plata nel periodo di massima espansione dei fenomeni teatrali e migratori (§ X) e da un apparato iconografico, con riproduzioni concesse da importanti istituzioni sudamericane e dal Teatro Regio di Parma.

Se dalla ricerca appare chiaro come il fiume non fu l'unica via che permise il viaggio delle compagnie d'opera nell'interno del continente – la presenza di compagnie a Santiago del Estero oppure a Bahia Blanca è segno evidente dell'utilizzo della via terrestre, per lo più ferroviaria – è altrettanto evidente che queste trasferte appaiono generalmente occasionali. Al contrario, le rotte fluviali sembrano rientrare all'interno di un circuito organizzato. Si tratta di un fenomeno verificabile attraverso lo spoglio emerografico, che sottolinea la frequente ricorrenza dei nomi degli operatori. A titolo di esempio, basti citare che quando le compagnie di Vincenzo Tartini o di Guelfo Poltronieri – tra gli impresari più attivi sul Paraná – si presentano a Porto Alegre, i periodici locali rilevano come esse arrivino in città dopo cicli di rappresentazioni in teatri vicini, pronti a partire verso il porto successivo

approfittando del regolare trasporto navale. Si trattava perlopiù di piccoli gruppi, caratterizzati da uno spirito d'avventura come quella dell'ineffabile Antonio Marranti, tra i protagonisti del nostro racconto. Quest'attività itinerante fu resa possibile grazie alla presenza, nelle città-porto, di teatri che prevedevano la funzionalità lirica. A dispetto del successivo utilizzo promiscuo, segnato tanto dagli sviluppi sociali quanto dal progresso economico della regione e dal generale decadimento del ruolo egemone dell'opera, questi luoghi furono evidentemente pensati per ospitare spettacoli lirici, anche se non in via esclusiva. Sebbene tale funzione sia tuttora oggetto di un acceso dibattito tra gli studiosi del gruppo di ricerca coordinato dal prof. Devoto, di cui diversi autori del presente volume fanno parte, riesce arduo spiegare altrimenti la forma a ferro di cavallo, la presenza di una fossa orchestrale, la quasi costante inaugurazione di queste sale con titoli lirici, la bramosia dei promotori dei progetti – spesso sbandierata a mezzo stampa – di consacrare tali sale al teatro musicale, nonché la loro frequente intitolazione a compositori di opera a dispetto di scene spesso condivise con la nuova arte del cinematografo. Nella provincia di Santa Fe è questo ad esempio il caso del Teatro Verdi di Cañada de Gómez, inaugurato nel 1925 con *Il Trovatore*, oppure del Teatro Joaquín (*sic*) Rossini di Arequito, che ancora nel 1930 sente l'esigenza di avviare la propria attività con una produzione de *Il Barbiere di Siviglia*. Se la brama di modernità diede la spinta a queste iniziative talvolta spericolate o poco sostenibili dal punto di vista finanziario e operativo, queste ambizioni non negarono la centralità dell'opera, ma anzi la esaltarono, evidenziando quanto essa rappresentò simbolicamente per gli abitanti delle élite sudamericane, almeno fino agli anni Dieci del Novecento e spesso oltre.

Questo libro realizza uno dei presupposti dell'esistenza stessa del RIIA, ovvero la sua vocazione interdisciplinare, imposta da un oggetto di studio che, dal 1600, ha convocato a sé musicisti, letterati, macchinisti, operatori delle luci, pittori e filosofi per la realizzazione di un evento spettacolare unico come l'opera lirica. Il dialogo con gli studiosi di diverse aree disciplinari fu per tutti noi di grande stimolo e lo scambio, ricchissimo, fu reso possibile grazie all'incontro di ricercatori dotati di grande apertura e curiosità culturale. Discipline come quella musicologica e teatrologica, relativamente recenti, si sono poste in dialogo con quelle aree accademiche dalle secolari tradizioni, eredi di un fare tanto sperimentato quanto denso. Dai loro rappresentanti molto abbiamo imparato, sebbene il confronto e lo scambio con discipline affini e ampiamente storicizzate non siano sempre stati semplici o sgombri da polemiche. Se la dialettica è la base del progresso scientifico, col presente volume intendiamo offrire un elemento di discussione basato su metodologie rigorose e su fonti verificabili, che vanno ad arricchire bibliografie ormai ampie nel settore, soprattutto in ambito

italiano ed europeo. È qui doveroso il ringraziamento al prof. Gerardo Guccini, che senza tentennamenti ha considerato la rilevanza di queste tematiche e ha reso possibile la pubblicazione dei nostri contributi nella prestigiosa cornice dell'Alma Mater Studiorum.

A.E.C. e M.P.



	Città	Teatro	Capitolo
1.	Arequito	Teatro Joaquín (sic) Rossini	1
2.	Azul	Teatro Español	3
3.	Bagé	Teatro 28 de Setembro	1
4.	Bahia Blanca	Teatro Colón	3
		Teatro Politeama	3
5.	Buenos Aires	Circo Arena	2
		Teatro Avenida	3
		Teatro Coliseo	2, 3, 7, 8
		Teatro Colón	1, 6, 7, 8, 9
		Teatro Doria, dopo Marconi	1, 3
		Teatro Nacional	7
		Teatro Odeón	2, 7
		Teatro Onrubia	1
		Teatro Ópera	2, 7
		Teatro Politeama	1, 2, 3, 8
		Teatro Victoria	2, 3, 7, 9
6.	Campinas	Teatro San Carlos	3
7.	Cañada de Gómez,	Teatro Verdi	1
8.	Carlos Casares	Teatro Italiano	3
9.	Chacabuco	Teatro Español	3
10.	Chascomús		3
11.	Concepción (Chile)	Teatro Municipal	2
12.	Concepción del Uruguay (Argentina)		3
13.	Concordia		3
14.	Rio Cuarto, Cordoba	Teatro Olimpo	3
15.	Córdoba	Teatro Rivera Indarte (poi San Martin)	3
16.	Curitiba, Paraná	Coliseo Curitibano	4
		Teatro Hauer	1
		Teatro São Teodoro, poi Teatro Guayra (oggi Guaíra)	4

17.	Florianópolis, Santa Catarina	Teatro Álvaro de Carvalho	4
18.	Goya	Teatro Solari	1
19.	Gualeguay	Teatro Salone Società Italia	1, 3
20.	La Plata	Teatro Argentino	3
		Teatro Olimpo	3
21.	Mar del Plata	Teatro Colón	3
22.	Mendoza	Teatro Independencia	2
		Teatro Municipal	3
23.	Mercedes	Orfeón	3
24.	Montevideo	Teatro Casa de Comedias	9
		Teatro Coliseo	9
		Teatro San Felipe	9
		Teatro Solís	1, 3, 6, 9
		Teatro Urquiza	3
25.	Nova Hamburgo		1
26.	Paraná	Teatro 3 de febrero	1, 3
27.	Pelotas	Teatro Alighieri.	1
		Teatro Sete de Abril	1
28.	Porto Alegre	Teatro São Pedro	1
29.	Quilmes	Teatro Salone Società Cristoforo Colombo	3
30.	Rio de Janeiro	Palace Theatre	3
		Teatro Constitucional Fluminense (già São Pedro de Alcantara)	3
		Teatro Lyrico	2
		Teatro Municipal	1, 2
31.	Rio Grande	Teatro Sete Setembro	1
32.	Rosario	Teatro Colón	7, 3
		Teatro del Circulo (già de la Ópera)	3, 6, 7, 8
		Teatro Olimpo	1, 2, 7
		Teatro Politeama	3
33.	Salto	Teatro Larrañaga	1
34.	San Fernando (P. de Buenos Aires)	Teatro Salone Unione e Benevolenza	3
35.	San Nicolás de los Arroyos	Teatro Aguiar	1, 3, 6, 7
		Teatro Guerrero (del Progreso)	6
		Teatro Olmos (Principal)	1, 6
36.	Santa Fe	Teatro Municipal 1º de Mayo	1, 3
37.	Santiago de Chile	Teatro Municipal	2, 9
38.	Santiago del Estero	Teatro Municipal	2, 3
39.	Santos	Teatro Coliseu Santista	3
		Teatro Guarany	3
40.	São Paulo	Teatro Colombo	5
		Teatro Moulin Rouge	5
		Teatro Municipal	5
		Teatro Politeama	3, 5
		Teatro Provisório poi Teatro Sant'Anna.	3, 5
		Teatro San José	3
		Teatro Santa Helena	5
Teatro São José	1, 5		
41.	Talca	Teatro Municipal	2
42.	Tucumán	Teatro Belgrano	3
		Teatro y Casino	2
43.	Valparaíso	Teatro Sócrates	2

I. L' opera lungo il Paraná fin de siècle³

di Aníbal E. Cetrangolo

A partire dal 2008 lo Study group della International Musicological Society “Italo-Ibero-American Relationships” (RIIA) si è posto l’obiettivo di studiare la penetrazione lirica in Sudamerica attraverso le vie navigabili interne. Le ricerche di Xoan Manuel Carreira su Nicola Setaro, che intorno al 1760 ha utilizzato la navigazione per sviluppare la sua attività lirica in Portogallo e Spagna (Carreira 1990), sono state uno stimolo per i nostri studi. La regione che ci interessa in questo momento, quella del bacino de la Plata, ospita fiumi di gran invergatura. Queste vie d’acqua furono, certamente, la prima via di comunicazione nel territorio⁴.

Il tema del viaggio fluviale delle compagnie liriche mostra anche, se non un'esclusività, almeno una caratterizzazione sudamericana della circolazione lirica. Tale tipicità suppone l'esistenza di grandi fiumi navigabili che attraversano grandi distanze, una realtà molto diversa da quella europea, e soprattutto da quella italiana. Ai fini del nostro studio è importante considerare che già nel 1855 i cosiddetti pacchetti a vapore che partivano da Buenos Aires collegavano le città del litorale argentino e non solo. Queste navi non avevano giorni fissi di partenza. Le principali imbarcazioni erano le seguenti: la Progreso, gestita da Henry Dowse, che faceva il percorso del fiume Paraná; la Palmira, che circolava sui fiumi Uruguay e Paraná, e altre due che appartenevano alla ditta di Felix Bernal: la Rio Uruguay, che collegava San Nicolás, Rosario e Paraná e la Buenos Aires, con un itinerario simile ma che raggiungeva anche Corrientes e Paraguay. Queste due navi trasportavano merci e passeggeri e facevano viaggi di andata e ritorno che duravano rispettivamente venti e quaranta giorni.

Nelle città edificate su questi fiumi si verificò, tanto in Argentina quanto in Uruguay e Brasile, un fenomeno che in questa sede ci interessa: la costruzione di teatri lirici che ospitarono compagnie di giro, anche liriche. Le pagine che seguono si propongono di spiegare questo fenomeno. Durante il primo decennio del ventesimo secolo, in molti paesi latinoamericani si verificarono processi culturali tendenti a giustificare i contorni nazionali: in quegli anni, molte repubbliche dell’America del Sud commemoravano un secolo di esistenza; s’impondeva quindi la necessità di un bilancio, di mostrare

³ Ricerca svolta nell’ambito del progetto Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación, ricercatore responsabile: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica).

⁴ I membri del RIIA hanno collaudato questi risultati con musicologi e storici nelle successive riunioni biennali delle Transnational Opera Studies Conferences (Bologna 2015, Berna 2017, Parigi 2019) e presso gli incontri del Centre for Transnational History (Cambridge).

al mondo, ma soprattutto ai propri cittadini, la correttezza delle decisioni fondamentali. Si pretendeva di ribadire con forza che la rottura dei legami con la Spagna oppure che i confini fissati con i paesi vicini non erano scelte circostanziali, ma erano decisioni imposte da un destino ineluttabile, da una chiamata che risuonava “desde el fondo inmortal de la historia” (“dal fondo immortale della storia”)⁵.

I teatri lirici ebbero, anche in luoghi periferici, una duplice valenza rappresentativa che fu considerata efficace ai fini della celebrazione: da una parte con l’edificio monumentale si ribadiva la materialità locale dello spazio, ma dall’altro, idealmente, attraverso la loro destinazione, era possibile comunicare con l’ammirata cultura d’oltreoceano. Risulta evidente che le motivazioni erano composite. Accanto alla ricorrenza patriottica c’era la esigenza di acquisire una modernità – si stava cambiando secolo –, il desiderio di imitare la capitale oppure di superare il vicino. Dalle dichiarazioni pubbliche si evince che talvolta nemmeno i protagonisti di queste azioni avevano le idee molto chiare. Risulta interessante, da questo punto di vista, che un personaggio liberale come Casiano Ruiz Huidobro, sindaco di una comunità di forte presenza massonica come San Nicolás de los Arroyos, menzioni come una delle motivazioni per la costruzione del nuovo teatro una giustificazione che è retaggio dei tempi iberici: “il teatro serve anche per sovvenzionare – sanando la sua arcaica condanna – le attività assistenziali”⁶.

Pochi decenni prima di questi eventi, in Argentina si era conclusa una sanguinosa guerra partitica che culminò con la costituzione di uno stato fortemente centralizzato intorno a Buenos Aires come capitale. Risulta comprensibile dunque, che in certi luoghi dell’interno, memori di quelle vicende, lo stimolo autonomista fosse forte. Accadde che alcune di queste città poterono nutrire quelle ambizioni commerciando direttamente con l’Europa. Si trattava di centri edificati su alcuni dei grandi fiumi provvisti di porti di grande pescaggio. Così, da Puerto Ruíz, vicino a Gualeguay, risulta che s’imbarcavano lane per Liverpool, mentre da San Nicolás l’impresario Eugène Terrasson, pioniere della refrigerazione della carne, poté esportare direttamente verso la Francia grazie al fatto che la città possedeva un porto d’oltremare e di cabotaggio con una profondità di trentaquattro piedi e dunque in grado di accogliere grandi navi. Terrasson costruì a San Nicolás il primo frigorifero sudamericano e il porto della città ospitò la nave francese SS Frigorifique, la prima imbarcazione

⁵ Dal testo di una canzone patriottica argentina, *La Marcha del Reservista*.

⁶ “Todas las ciudades europeas, que deben sus progresos a las administraciones de sus comunas han buscado y encontrado en los teatros el mejor medio de sostener sus establecimientos de caridad” (Chervo 1978: 18). Conseguentemente, quando nel 1908 si redige l’atto d’inaugurazione del Teatro Municipal, si stabilisce nell’articolo 3 che il ricavato dell’attività teatrale sarà distribuito nella seguente proporzione: 35% a beneficio dell’Asilo San Felipe, 25% per l’ospedale dei tubercolosi, rimanendo il restante 40% per il comune (Chervo 1978: 24).

frigorifera per la conservazione della carne. Il che certamente risultò fondamentale per l'economia argentina. Non è strano pertanto che quando la capitale si trovò in procinto di inaugurare il nuovo Teatro Colón, tanto Gualeguay quanto San Nicolás scelsero di edificare i propri teatri. Molti altri centri – con o senza porti – raggiunsero, comunque, questo traguardo: una compagnia lirica girovaga – quella di Antonio Marranti – sembrava specializzata nell'inaugurazione di queste sale con titoli di Puccini o Ponchielli, sebbene la scelta preferita fosse *Aida*, in quanto quello fu il titolo d'esordio del Teatro Colón nel 1908.

Molti di quei teatri sono ancora in piedi e la loro presenza, vetusta, si staglia nel paesaggio urbano. Il teatro locale s'impone al passante come testimone di una data lontana, il 1905 a Santa Fe, il 1908 a San Nicolás. I più informati associano quegli anni alle opere inaugurali (*Manon Lescaut* e *La Gioconda*), che sono documentate da alcuni manifesti conservatisi con fortuna nei foyer. Ma prima? Quanto precede l'inaugurazione sembra sepolto in una preistoria oscura; non solo per un osservatore occasionale. Il presente testo è un primo esame, che si muove insicuro in un terreno incerto, della realtà precedente al 1900, quando le genti delle vie navigabili interne dell'Argentina, in quel fine secolo, sembravano nutrire grandi speranze nel progresso e al contempo le élite di quei luoghi credevano che i teatri – almeno idealmente, lirici – fossero un traguardo necessario per la costruzione di una urbe civile.

Pochissimi teatri della regione conservano programmi e manifesti. In questa sede, in modo molto modesto, ci si propone di indagare il tema attraverso alcune fonti alternative a quei documenti. Si studia il Paraná di quegli anni attraverso il resoconto di un viaggiatore molto speciale e si esamina una realtà lacustre, sempre nel bacino de la Plata, nel Sud del Brasile, attraverso la lettura dei periodici dell'epoca.

I.1 Lagoa dos Patos

Il Brasile ci offre l'occasione di cimentarci sulle fonti emerografiche⁷ e studiare così la circolazione lirica nella regione meridionale del paese. Si tratta di una zona che confina con l'Argentina e l'Uruguay e che comunica con il Rio de la Plata attraverso i fiumi più interessanti per la nostra ricerca: il Paraná e l'Uruguay, fiume che nasce proprio in quell'area brasiliana. Sarà innanzitutto necessario presentare lo stato della navigazione nell'area. La Lagoa dos Patos, uno dei laghi più imponenti del

⁷ Facilitata dalla pregevole digitalizzazione di molti periodici brasiliani realizzata dalla Biblioteca Nacional Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/>.

continente, è adiacente alla costa atlantica ed è separata dall'oceano da una striscia di terra di soli otto chilometri. Le città importanti della zona che si affacciano sulla Lagoa sono Porto Alegre – capitale dello stato di Rio Grande do Sul –, Pelotas e Rio Grande.

Porto Alegre fu sempre un luogo di intenso commercio; contava su un porto che era stato migliorato durante il conflitto bellico che contrappose l'Argentina, il Brasile e l'Uruguay contro il Paraguay (1865-1870), dal momento che Porto Alegre era la città brasiliana più vicina al teatro di guerra. Il porto possedeva numerose strutture appartenenti alle compagnie di navigazione, ma purtroppo la sua scarsa profondità poteva consentire l'attracco di navi di soli tre o quattro metri di pescaggio.

Altri due centri urbani avevano porti sulla Lagoa dos Patos: Pelotas e Rio Grande. Pelotas si affaccia su un canale che la collega con un altro grande specchio d'acqua della regione, la Lagoa Mirim. Questa Lagoa rappresenta il limite politico con l'Uruguay ed è di esclusiva navigazione brasiliana. Rio Grande è la città più antica dello stato del Rio Grande do Sul, di cui fu per molto tempo capitale, e rappresenta lo snodo cruciale per capire le possibilità di trasferte, anche liriche, verso il Sud, perché possiede l'unico porto marittimo dello Stato. La città si trova tra le due lagune già menzionate e l'Oceano Atlantico.

1.1.1 Problemi della Lagoa

Le caratteristiche della Lagoa presentano difficoltà per il traffico: per raggiungere il porto è necessario passare attraverso l'imboccatura – la “barra” – che mette in comunicazione la Lagoa con l'Oceano; la profondità è scarsa e ci sono correnti variabili. Nel diciannovesimo secolo si cercava di risolvere il problema con l'impiego di navi leggere che conducevano passeggeri e merci verso le navi capaci d'intraprendere la rotta atlantica. La soluzione non era sempre efficace, in quanto anche quelle navi piccole incontravano difficoltà nella navigazione quando le condizioni meteorologiche non erano buone e questo provocava un evidente disagio: le navi importanti dovevano aspettare, spesso anche per diversi giorni e talvolta con mare agitato, prima di trovare un momento favorevole per la manovra. I passeggeri, una volta entrati nella Lagoa, dovevano attraversarla nella sua immensa estensione e allora le navi dovevano superare altri ostacoli, come la scarsa profondità e la ristrettezza di alcuni passaggi. Come conclusione di questo stato di cose, i vapori che comunicavano Porto Alegre con Rio de Janeiro potevano garantire soltanto una durata di percorso che poteva variare tra cinque e quindici giorni in funzione delle condizioni meteorologiche e dello stato dell'imboccatura⁸.

⁸ Venerosi Pesciolini 1914: 111.

Queste complicazioni avevano conseguenze interessanti per la mobilità delle compagnie teatrali, perché le spingevano a considerare altre possibilità di viaggio per via fluviale. Infatti, nella Sierra Geral, alla confluenza dei fiumi Canoas e Pelotas, nasce l'importante fiume Uruguay che sfocia nel Rio de la Plata, tra il dipartimento uruguayano di Colonia e l'isola argentina di Ibicuy. La navigazione sull'Uruguay era sfruttata da piccole navi a vapore argentine che permettevano di arrivare a Montevideo, da dove era possibile, nel caso, intraprendere il viaggio atlantico. Certamente la navigabilità non era agevole in tutti i tratti del fiume ma, considerando le grandi difficoltà descritte del traffico marittimo, si preferiva spesso affrontare il viaggio interno.

Le genti della zona, dunque, avevano familiarità con diversi tipi d'imbarcazioni che erano organizzate in servizi regolari. Le minori si occupavano del traffico interno alla laguna e a Rio Grande *baldeavan*, cioè guidavano passeggeri e merci verso le navi che erano in grado di intraprendere la rotta atlantica. Queste ultime comunicavano con i porti brasiliani e argentini ed erano gestite da compagnie dei due paesi: in Brasile dal Lloyd Brasileiro e dalla Companhia de Navegação Costeira, e in Argentina dalla Sud Atlántico di Nicolás Mihanovic.

I viaggi interni alla Lagoa si combinavano non solo con le navi più grandi, ma anche con viaggi in treno la cui stazione terminale era Porto Alegre. Risulta che negli anni Ottanta il treno era utilizzato da 40.000 persone all'anno, nonostante il fatto che le tariffe ferroviarie, secondo Venerosi Pesciolini⁹, fossero elevate. Le città del territorio lagunare erano tutte munite di teatri: già dal 1858 funzionavano a Porto Alegre il Teatro São Pedro, che era il fulcro della circolazione degli spettacoli nella zona, e a Pelotas il Teatro Sete de Abril, eretto durante il miglior periodo del commercio della carne essiccata del quale la città fu centro¹⁰. A Rio Grande già da prima, dal 1832, c'era il Teatro Sete Setembro¹¹.

La stampa periodica riflette l'intenso movimento delle compagnie liriche che sfruttavano la navigazione lacustre visitando quei teatri. Le cronache sono immancabilmente legate a informazioni sulle navi che trasportavano questi artisti. Ho raccolto i nomi di quelle imbarcazioni in quanto credo che nella nostra situazione incipiente delle indagini sia utile ricordarle. Spesso le brevi note sulle compagnie indicano sommariamente che il gruppo artistico si era imbarcato in una nave di cui è dato solo il nome. In quanto i percorsi delle navi sono regolari, questi dati possono essere utili per

⁹ Venerosi Pesciolini 1914: 109.

¹⁰ La cronaca menziona anche un'altra piccola sala a Pelotas, il Teatro Alighieri.

¹¹ Cfr. Ferreira 2014 e anche <http://cafeleprocopie.blogspot.com/2009/07/os-antigos-teatros-de-rio-grande-teatro.html>, consultato a luglio 2019.

conoscere la destinazione degli artisti. Per esempio, grazie a questa strategia è possibile seguire l'itinerario della compagnia Apolonia che aveva presentato l'operetta *Donna Juanita* di von Suppé al Teatro San Pedro di Porto Alegre: un manifesto pubblicitario pubblicato su «A Federação», nel maggio 1884 ci fornisce questo sintetico indizio: “la compagnia continua il viaggio sulla nave Rio Paraná”.

Per fortuna, le notizie sulla navigazione sono numerose in queste città portuali e i periodici dedicano diverse sezioni al traffico navale. Così, «A Federação», include uno spazio regolare dedicato a informare sui nominativi dei passeggeri, sebbene soltanto quelli che viaggiano in prima classe. Così sappiamo che il vapore Paraná stava portando in quella zona, proveniente da Rio de Janeiro, i membri della Compagnia Lambertini, composta da tredici persone. Questa troupe era attesa con molto interesse a Porto Alegre: i giornali avevano suscitato la curiosità verso questi artisti con diverse note che avevano informato dei recenti successi dei Lambertini al teatro Malibran di Venezia. La troupe italiana avrebbe occupato lo spazio lasciato vacante dalla compagnia Apolonia.

Dalle città lagunari le compagnie realizzavano anche faticose trasferte nei centri vicini dell'entroterra e perciò i viaggi interni alla Lagoa si combinavano con quei viaggi in treno che partivano da Porto Alegre¹². In relazione alle trasferte verso le zone meridionali del continente, considerando le difficoltà segnalate nei viaggi marittimi, risulta che la via alternativa, cioè quella del fiume Uruguay, stimola la ricerca sulle attività liriche dei teatri che si affacciano su quelle sponde, tanto sul lato argentino quanto su quello uruguayano. Giacché una delle possibili etimologie del fiume Uruguay – “serpeggiante come una lumaca” – sia già segno della sua difficile navigabilità, “l'Uruguay è percorribile fino a Salto con navi di stazza limitata e anche nel tratto brasiliano tra São Borja e Uruguiana”¹³.

A proposito del pubblico di questi spettacoli, bisogna considerare che la regione di Rio Grande do Sul ha ricevuto un'importante corrente migratoria europea e, tenendo conto del nostro specifico interesse per l'opera, sarà opportuno familiarizzare con la presenza degli italiani nello Stato. In questo senso risulta utile esaminare il rapporto che per conto della Itálica Gens¹⁴ fu redatto dal Conte

¹² Oppure altre alternative di viaggio via terra dato che i biglietti ferroviari erano costosi.

¹³ “No obstante, el Uruguay es navegable hasta Salto [...]. Aguas arriba, entre las ciudades de São Borja y Uruguaina, también se observan forma de navegación, aunque indefectiblemente en embarcaciones de pequeño porte.” Lima Belvisi 2019.

¹⁴ Istituzione che si proclama “Federazione per l'assistenza degli emigranti italiani transoceanici: ispirata a quel largo senso della carità cristiana che al di fuori e al di sopra di ogni considerazione politica e religiosa, si diffonde con uguale amore su quante della famiglia umana soffrano e abbisognino di aiuto e che valorizza l'istruzione e il sentimento di italianità” <http://scriveteitalia.altervista.org/rollup10.html>, consultato il 22 luglio 2019.

Ranieri Venerosi Pesciolini e che fu pubblicato poco dopo il periodo di nostro interesse¹⁵. Venerosi Pesciolini indica qual era il tipo d’immigrazione italiana del posto. Si trattava di un gruppo in gran parte originario del Veneto e che risultava ben diverso da quello che era migrato nelle città del Nordamerica o a Buenos Aires: si trattava di contadini che erano divenuti piccoli proprietari. Tra di loro quasi non c’erano operai né salariati, che si trovavano nelle città in quantità ridotte. Non c’erano disequilibri economici importanti; erano colonie povere e “non di rado si nota nei coloni un regresso rispetto a quando vennero dall’Italia”¹⁶. Il loro universo contadino era segnato da una grande conservazione dei costumi e il loro isolamento faceva sì che ancora dopo trent’anni dal loro arrivo continuassero a comunicare esclusivamente in veneto. Il loro livello d’istruzione era basso. Mancava, anche nelle città, una vera e propria classe colta italiana: a Porto Alegre, risiedevano soltanto due medici italiani e non c’era ancora una scuola italiana¹⁷.

In tale contesto risulta interessante notare che il pubblico del teatro era esigente e molto familiarizzato con il repertorio lirico. A proposito di un certo *Il Trovatore* del 1885, i dilettanti, come poteva capitare anche in Italia, aspettavano ansiosamente il famoso Do di petto del tenore in “Di quella pira”¹⁸. Oltre agli italiani si trovava nella regione anche una forte comunità tedesca, anch’essa avida di lirica. Anche se le compagnie erano quasi sempre italiane, queste cercavano di ammiccare a quel pubblico: in una serata a beneficio della soprano Maria de Magni, l’artista nell’intervallo tra il secondo e terzo atto di *Ruy Blas*, cantò il Lied più teatrale che si conosca, *Erlkönig* di Franz Schubert¹⁹.

La critica locale sembra molto competente e dimostra familiarità con il repertorio. Il cronista di «A Federação» si mostra interessato alla promozione di spettacoli lirici che non si limitino alla sola esibizione vocale. In particolare, egli segnala quando un cantante “dice bene” la parte o qualcuno – ad esempio il baritono Andrioli – è “conoscitore della scena”²⁰ o al contrario quando qualcuno – Dasso – sembra indifferente, incomodo nel gioco scenico, con la sua “fisionomia imperturbabile”²¹. In certi casi il cronista sembra lasciarsi andare nel suo interesse per gli aspetti non musicali degli

¹⁵ Venerosi Pesciolini 1914: 109.

¹⁶ Venerosi Pesciolini 1914: 109.

¹⁷ Venerosi Pesciolini 1914: 8.

¹⁸ “Estavam os diletantes em ansiedade pelo do de peito do tenor, na celebrada madre infelice. A plateia rompeu em delirantes aplausos, chamando duas vezes a cena o sr. Dasso”. («A Federação», 22 luglio 1885).

¹⁹ “no intervalo do 2 no 3 ato, cantara em alemão a balada de Schubert Erlkönig (o rei do bosque) acompanhada ao piano pelo maestro Dionesi”. «A Federação», 9 gennaio 1893.

²⁰ «A Federação», 10 luglio 1885.

²¹ «A Federação», 10 luglio 1885.

artisti. Di Eugenia Leone scrive che l'artista è "raccomandabile per l'aspetto fisico, di begli occhi neri e di denti bianchissimi"²².

I.1.2 Dall'avventura agli affari

In questi anni gli annunci sui giornali mostrano alcuni nomi dei responsabili delle compagnie che si presentano nella zona. In ordine cronologico essi sono V. Tartini, Guelfo Poltronieri e Carlos F. de Mattia. Mentre si scopre che gli ultimi due sono mostrati esclusivamente come imprenditori – entrambi affidano la direzione musicale ad altri, rispettivamente a Enrico Bernardi e Luigi Logheder –, il caso di Tartini è ambiguo, dato che appare genericamente come "direttore della compagnia", nonostante in alcune presentazioni il ruolo del direttore musicale sia ricoperto da Luigi Franciscolo. In ogni modo, così si annuncia la prima presentazione della compagnia: "Theatro S. Pedro. Estréa da Companhia Lyrica Italiana direção do maestro V. Tartini"²³. Si potrebbe capire che Tartini, oltre ad essere l'impresario, era anche il direttore musicale e che Franciscolo fosse suo assistente. Questo sembrerebbe confermato da quanto è pubblicato sul quotidiano di Porto Alegre: quando Franciscolo dirige, questo è sottolineato dalla critica e salutato in modo positivo, mentre quando il nome del direttore musicale non è indicato (quando dirige Tartini?) si rileva che l'opera fu "mal dirigida" o "dirigida frouxamente" ("in maniera vaga")²⁴.

I.1.3 L'avventura

È utile esercitare un paragone tra l'organizzazione dell'impresa Tartini e ciò che sarebbe accaduto nella zona in seguito. Secondo i dati che ho raccolto, infatti, sono convinto che la "V" dei nostri Tartini significhi "Vincenzo" e questo ci indica che il responsabile della compagnia di Porto Alegre era un tenore che aveva attraversato gli scenari italiani molto tempo prima. Infatti, Vincenzo Tartini aveva ricoperto un ruolo da tenore nella *Semiramide* di Rossini al Regio di Parma nella stagione di Carnevale del 1859-1860²⁵. Tartini si mostra come uno di quegli artisti che, magari al tramonto della propria carriera, non è più scritturato sulle scene liriche. La ritrosia al ritiro spinge questi personaggi a creare un proprio spazio controllato da loro stessi. Nel caso possiedano una buona dose di coraggio, qualcuno di loro si è spinto addirittura all'avventura oceanica. Le Americhe meridionali, e non solo, avevano da tempo conosciuto alcuni di questi artisti. Ancora nei tempi coloniali, approdò

²² «A Federação», 20 luglio 1885.

²³ «A Federação», 8 luglio 1885. L'annuncio indica erroneamente "junio".

²⁴ «A Federação», 7 luglio 1885.

²⁵ Tartini cantò allora il ruolo di Idreno gli ultimi giorni del 1859 e a gennaio e febbraio dell'anno successivo. Sempre all'inizio del 1860 Tartini interpreta il ruolo di Conte Belprato nel melodramma giocoso di Antonio Cagnoni *Don Bucefalo*, che si presentava in prima a Parma. Cfr. http://www.lacasadellamusica.it/cronologia/1859-1860_carnevale.htm, consultato ad aprile 2019.

a Buenos Aires il barese Domenico Saccomanno che promosse quella che credo fu la prima esperienza lirica di tipo imprenditoriale nella città. La sua azione fu avversata dalla chiesa in una vicenda che per molti versi fa ricordare le angosce patite qualche decennio prima in Spagna da un altro suddito del Regno di Napoli, Nicola Setaro, e anche l'incredibile impresa di Teresa Schieroni studiata da Benjamin Walton²⁶. A questa serie di forzati della lirica ben potrebbe aggiungersi il caso di Tommaso Marranti, anche se le sue motivazioni per approdare nelle Americhe furono di tipo politico.

Il gruppo di Tartini, dunque, sembra rappresentare quello schema del cantante che, quando non è più in grado di salire sul palco, prova a mantenere contatti con l'opera dandosi all'impresa o, in altri casi più audaci, alla direzione musicale. Dai dati brasiliani risultano alcuni tratti che segnalano quella provvisorietà. Lui stesso come direttore sembra essere un caso limite e sembra essere la caricatura del cantante che dietro una bella voce trascura lo studio. La sua competenza musicale sembra molto esigua, cosa che i periodici segnalano impietosamente quando a proposito di una certa *La Traviata* scrivono: "gli onori della serata devono addebitarsi alla Signora Arnoldi, [...] conosce la musica, tanto che si è trovata nella situazione di dover dirigere lei al direttore d'orchestra!"²⁷

Tartini accetta nella propria compagnia cantanti senza formazione musicale, purché abbiano buoni acuti. Il caso del tenore Theodoro Dasso, che non a caso sembra avere *Il Trovatore* come cavallo di battaglia, sembra essere un esempio dell'improvvisazione che vanifica il risultato. La critica, dopo un momento di entusiasmo ("si può dire che il Signor Dasso, dopo Bulterini, è il tenore di miglior voce che sia arrivato qui")²⁸ prende le distanze: "ci scusi il Signor Dasso, è una pena che una voce così bella non sia coltivata"²⁹. Si va in scena un po' come capita: a Pelotas la compagnia presenta *Semiramide* addirittura senza tenore e baritono!³⁰ E quando, a Porto Alegre, Dasso all'ultimo momento lascia la troupe, Tartini non trova miglior rimedio che sostituirlo con un professore di canto locale, un certo Pedotti, che affronta da un giorno all'altro niente meno che il Pollione di *Norma*³¹. Quando l'emergenza diventa insormontabile, l'impresario si reca velocemente a Montevideo o a Buenos Aires, come accade in seguito alla vivace contestazione di cui è oggetto il tenore della compagnia, che costringe Tartini a viaggiare urgentemente nella capitale argentina per trovare

²⁶ Walton 2010.

²⁷ "Mas as honras da noite pertenceram a sra. Arnoldi, ...conhece música, tanto que se via obrigada a dirigir o diretor da orquestra!", «A Federação», 13 luglio 1885.

²⁸ "Pode-se dizer que o sr. Dasso, depois de Bulterini, e o tenor de melhor voz que tem aqui vindo". «A Federação», 10 luglio 1885.

²⁹ "O Sr. Dasso – desculpe-nos, e pena que tão bela voz não tenha cultivado". «A Federação», 15 luglio 1885.

³⁰ «A Federação», 7 novembre 1885.

³¹ «A Federação», 12 agosto 1885.

rimedio³². Nel caso di questa compagnia, il supporto strumentale ai cantanti sembra essere estremamente precario, molto lontano da quello delle orchestre con settanta musicisti che venivano pubblicizzate nei teatri importanti. In provincia gli strumentisti sono pochi e si saluta come cosa positiva il supporto di un pianoforte. Talvolta dai periodici risuonano commenti impazienti: “è necessario dire la verità sull’orchestra e il suo direttore: sono semplicemente insopportabili... quella strumentazione è cosa impossibile”³³.

In quanto ai cori, la critica, in forma quasi rituale in questo tipo di spettacoli, li recensisce severamente: essi sono poco popolati e i resoconti si fanno piuttosto crudeli, soprattutto riguardo alle donne del gruppo. A proposito di un certo *I Due Foscari*, si legge che “le signore coriste, erano in cinque, Dio mio! Delle cinque una pretendeva di cantare, due fingevano e le altre due... nemmeno quello. Con simili coristi il Signor Tartini non potrà che rovinare sempre i suoi spettacoli”³⁴.

È utile individuare il profilo di compagnie come quella di Tartini per cercare di stabilire un percorso delle tournée. È precisamente la precarietà artistica a risultare determinante in quella vocazione forzosamente itinerante di questi gruppi. Essi sopravvivono in funzione della costante ricerca di occasioni. L’ex cantante factotum poteva offrire i propri spettacoli a piazze ben determinate: certe sale periferiche che non avevano altra scelta che accogliere compagnie come la sua. L’ipotesi è che quelle sedi conformerebbero una rosa di teatri, un circuito. Per stabilirlo non bisognerà considerare come anello di questa catena soltanto la figura di Tartini ma anche i singoli artisti della sua compagnia. Talvolta questi cantanti si raggruppano anche senza la guida di Tartini, come registra «A Federação» verso la fine del 1884, che si riferisce a questo gruppo come “i cantanti che appartenevano alla compagnia Tartini”³⁵.

È ovvio che non si deve considerare l’aver lavorato con Tartini come uno stigma. Sicuramente qualcuno di questi cantanti avrà potuto sviluppare una carriera di livelli superiori agli standard di Tartini. Sembra questo il caso dei collaboratori non cantanti come Eugenio Coletti. Costui, dopo la

³² “Pelotas. O tenor Canussio, da companhia lírica Tartini foi pateado na representação do Barbeiro de Sevilha. O diretor d’essa companhia seguiu para Buenos Aires a fim de contratar outro tenor e mais alguns coristas”. «A Federação», 18 giugno 1885.

³³ “é preciso dizer a verdade sobre a orquestra o seu regente: são simplesmente insuportáveis! Um excelente violoncelo, um bom contrabaixo, mais uno ou outra pressão, porem obedecendo a uma direção desastrosa.... imprestabilidade da orquestra. Aquela instrumentação e uma cousa impossível”. «A Federação», 13 luglio 1885.

³⁴ “mas as senhoras coristas, que eram cinco, benza-as Deus! Das cinco, uma tinha a pretensão de cantar, duas fingiam cantar e as outras duas...ne isso. Come semelhantes coristas o sr. Tartini ha de estropiar sempre os seus espetáculos”. «A Federação», 10 luglio 1885.

³⁵ «A Federação», 14 ottobre 1884. Le persone che appartennero, anche saltuariamente, alla compagnia di Tartini nelle sue presentazioni presso la Lagoa, furono le seguenti. Soprani: Virginia Arnoldi, [?] Curti, Ida Giglione, Dionira Zani; Contralti: [?] Blume, Eugenia Leone; Tenori: Enrique Boyer, [?] Canussio, Augusto Celada, Theodoro Dasso, Edoardo Ivaldi, [?] Pedotti; Baritoni: Cesare Andrioli, Serafino Saffetti; Bassi: Antonio Appiani, [?] Dal Negro, Oreste Foresti; Julio Sansoni; e inoltre Eugenio Coletti come maestro al piano e Luigi Franciscolo, codirettore ed eventualmente basso.

sua esperienza come pianista accompagnatore con Tartini, sviluppa una carriera di baritono affrontando ruoli di responsabilità nella prima sala di Buenos Aires, nell'ultima stagione del vecchio Colón, cantando il ruolo del protagonista in *Rigoletto* e di Germont ne *La Traviata* nel 1887, addirittura con la gestione di Ferrari. Anche Franciscolo riuscì a lavorare fuori della egida di Tartini, dirigendo sotto la gestione di Cesare Ciacchi al Politeama di Buenos Aires³⁶ e perfino, nel 1890, integrando la compagnia del baritono Andrés Anton, si presentò con successo nelle Canarie e a Cuba³⁷.

Comunque, tenendo conto della limitata documentazione a disposizione, risulterà interessante confrontare questi nominativi con i dati che di volta in volta saranno identificati nelle sale coeve. Le informazioni su questi teatri sono molto scarse. Per adesso, si può esercitare un confronto puntuale a partire da alcuni dati circostanziali che abbiamo potuto reperire e che riguardano una sala non più esistente, la quale potrebbe aver formato parte del circuito prima segnalato: il Teatro Principal di San Nicolás de los Arroyos, inaugurato nel 1880. Il Principal fu, fino alla costruzione del Municipal, la sala centrale della città. Il teatro fu sempre tappa di compagnie itineranti³⁸, e secondo quanto risulta dall'esame de «La Gaceta Musical» e anche del Database IMLA, alcuni artisti si presentano in quella sala cantando *Il Trovatore*, *Ernani* e *La Traviata* nell'ottobre del 1886.³⁹ Si tratta delle signore Olimpia Trebbi, Dionira o Dionisia Zani, Eugenia Leone e dei signori Lodovico Fagotti, Cesare Andreoli, [?] Facci, [?] Baracchi e [?] Gallori. Grazie al confronto con il Data Base dell'IMLA risulta possibile trovare questi artisti sia a Porto Alegre con Tartini, sia a Rosario, sia in sale secondarie di Buenos Aires.

Da questi esami risulta una rosa di sedi teatrali che condividono lo stesso tipo di compagnie, certamente di livello inferiore rispetto agli spettacoli organizzati dai grandi impresari. Queste sedi sono il Teatro São Pedro di Porto Alegre, con le sue varie "succursali" lacustri, il Teatro Olimpo di Rosario, il Teatro Principal di San Nicolás, il Teatro Doria di Buenos Aires. Per dirlo in maniera sintetica: sono quelli che accettano di presentare una compagnia come quella di Vincenzo Tartini.

³⁶ Dati del database IMLA ricavati da «La Gaceta Musical».

³⁷ AM tdmdb: 157.

³⁸ Così nel 1896 la compagnia di Zarzuela Abad si presentò nel Principal arrivando dall'interno, da Pergamino, per proseguire verso un altro teatro fluviale, quello di Gualeguay che sorge sul fiume eponimo, affluente del Paraná. Il Principal ospitò zarzuela, operetta, balli ma anche opera. Sebbene verso la fine del secolo si trovasse in condizioni di sicurezza e igiene precarie, fu sede di spettacoli lirici, come quelli che nel 1905 presentò la ineffabile compagnia di Marranti, quando la troupe presentò *Tosca* in prima locale e anche *Bohème*, *Faust*, *La Traviata*, *Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Lucia di Lammermoor* e *Manon Lescaut* con artisti come Romilda Berti Marranti, Plinio Gabardo, Franco Polimeni, Carlos Carrera, Antonio Pasetto, Miguel Lattes, Luis Bello y Matilde Travaglia. (Chervo 1978: 18 -24).

³⁹ Cfr. «La Gaceta musical», del 24 ottobre 1886 e Database IMLA. Queste informazioni non sono presenti nel resoconto di Santiago Chervo sulle attività a San Nicolás de los Arroyos.

Almeno nei casi dell'Olimpo di Rosario (1883 e 1886) e del Politeama (1883) risulta che fu lo stesso Tartini, associato nell'occasione con un certo González, a guidare la compagnia.

	Teatro Principal (San Nicolás)	Teatro São Pedro (Porto Alegre)	Teatro Olimpo (Rosario)	Teatro Politeama (Buenos Aires)	Teatro Onrubia (Buenos Aires)	Teatro Nacional (Buenos Aires)
Zani	1886	1885	1883 e 1886	1883 e 1887		
Trebbi	1886		1886			1882
Leone	1886	1885	1886			
Fagotti	1886		1886	1887		
Andrioli	1886	1885				
Facci	1886			1887		
Baracchi	1886				1895	
Garoni	1886		1883		1883	

Il repertorio di queste compagnie, soprattutto le più antiche, si mostra molto composito. L'offerta di Tartini nel 1885, forse vicina al repertorio che frequentava lui quando calcava le scene, comprende opere di Gluck (*Orfeo ed Euridice*), Mozart (*Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*) – il che è curioso per l'epoca – ma anche Rossini (*Mosè, Il Barbiere di Siviglia, Semiramide*), Bellini (*Norma, Beatrice di Tenda*), Donizetti (*Lucrezia Borgia, La Favorita, Poliuto, L'elisir d'Amore, Don Sebastiano, Lucia di Lammermoor*), Mercadante (*Il Bravo di Venezia, Il Giuramento*), Verdi (*I due Foscari, Il Trovatore, La Traviata, Nabucco, Un Ballo in Maschera, Rigoletto, Ernani*) e anche melodrammi che mancavano de tempo dai teatri importanti come *Chi dura vince* di Luigi Ricci, *Luigi Rolla* di Federico Ricci, *I Falsi Monetari* di Iacopo Ferretti, *Il templario* di Otto Nicolai o *Pipelet* di Serafino de Ferrari. Se si associa questa enorme varietà di materiale proposto con quanto sappiamo di questa compagnia, possiamo sospettare che queste musiche tutt'al più si trovavano nel girovago e antico baule di Tartini, ma che non necessariamente erano state studiate dai membri della compagnia.

1.1.4 Gli affari

Mentre queste organizzazioni precarie si sviluppavano nella regione, altrove in Brasile andavano consolidandosi strutture più stabili, con connessioni internazionali. Angelo Ferrari, grande protagonista degli affari lirici, era già conosciuto nel 1884 nei primi teatri del Brasile e aveva lavorato al Teatro São José di São Paulo⁴⁰, una sala che solo fugacemente concesse l'accesso a Tartini. I giornali di Porto Alegre, attenti ai tempi nuovi, seguivano le attività internazionali di Ferrari: «A Federação» informava, per esempio, delle mosse europee dell'impresario italiano: “informa il Pungolo di Milano

⁴⁰ Santos Silva 2008 e Da Cunha Gomes Carneiro 2006.

che il maestro Scalesi, impresario del Teatro Carlo di Napoli, ha fatto società con il maestro Ferrari, impresario della Scala, per prendere i tre grandi teatri italiani: la Scala, il San Carlo e l'Apollonia di Roma"⁴¹.

Finalmente, intorno a 1892, arrivarono, anche a Porto Alegre, compagnie dotate di maggior professionalità. Infatti, rispetto a Tartini, le traiettorie degli impresari Carlo De Mattia e Guelfo Poltronieri si presentavano molto diverse: questi personaggi si concentravano nella sola gestione delle rispettive compagnie, affidando la direzione musicale a valenti maestri come Luigi Logheder ed Enrico Bernardi.

Questi gruppi⁴², sebbene non di primissimo livello, erano formati da artisti che erano riusciti a esibirsi in sale di responsabilità. Così la compagnia di Poltronieri contava nelle sue fila Teresina Restelli che, secondo quanto si legge nella «Gazzetta di Venezia», si presentò al Malibran cantando *Saffo* di Pacini e *Gli Ugonotti* di Meyerbeer⁴³ e con il basso Napoleone Limonta, che, oltre a esibirsi nel Teatro Colón e nel Municipal de Rio, cantò nel 1887 la parte di Montano per *l'Otello* verdiano presso La Fenice di Venezia⁴⁴. Il critico di «A Federação», molto sensibile agli aspetti spettacolari, non dimentica di sottolineare che la impresa Poltronieri aveva presentato “scene e costumi sfolgoranti”⁴⁵.

I due impresari sembrano molto attenti a mostrarsi al pubblico con una serietà diversa rispetto a Tartini. Addirittura, dopo una fallita presentazione all'inizio della sua tournée, Poltronieri offrì agli abbonati di presenziare alle prove generali: loro avrebbero avuto il diritto di veto sulla rappresentazione in caso di opinione negativa⁴⁶. In realtà non c'era da stupirsi: a New York, Alfredo Salmaggi – un altro impresario ex cantante di provincia, come Tartini – alla fine di un'opera chiese al pubblico cosa avrebbe voluto ascoltare nella serata successiva⁴⁷. Sempre Poltronieri cerca di avere un contatto molto diretto con il suo pubblico; s'indirizza ad esso segnalando che l'opera proposta, *Due Foscari*, “è di grande importanza”, procurando di contrastare, certamente, la impressione di

⁴¹ “Afferma o Pungolo de Milán que o maestro Scalesi, empresario de S. Carlos de Nápoles, fez sociedade come o maestro Ferrari, empresario da Scala para tomarem os tres grandes teatros de Italia: Scala, San Carlos e Apolo de Roma”. («A Federação», 26 aprile 1884).

⁴² La compagnia De Mattia era così formata: soprani: Erminia Aironte, Maria de Magni; contralto: Annita Tancioni; tenori: Elias Candido, Marcelo Canzo; baritono: F. [?] Cechini; basso: Adolfo Resplendino; direttore: Luigi Logheder e quella di Poltronieri invece così: soprani: [?] Dalceo, Tecla Iwner, Cesira Negrini, Teresina Rastelli; baritono: Caetano Forte; bassi: Napoleone Limonta, [?] Manzini; ballerina: Giuseppina Fornasari; direttore: Enrico Bernardi.

⁴³ «La Gazzetta di Venezia», 15 marzo 1883.

⁴⁴ Database IMLA e Girardi – Rossi 1989.

⁴⁵ «A Federação», 19 aprile 1892.

⁴⁶ “Pediú-nos o aludido empresário para tornar público que convidara os assinantes a assistirem ão último ensaio de cada opera; a peça que não obtiver o beneplácito d'eles, não será representada. ...Pediú-nos mais o S.r. Poltronieri para explicar ão público que, si realizou o espetáculo de ontem, mesmo estando enferma a soprano Dalceo, foi devido ão compromisso previamente contraído”, «A Federação», 25 di marzo 1892.

⁴⁷ Rosselli 1992: 190.

titolo “mediocre” con cui l’opera verdiana era stata macchiata ai tempi di Tartini, e prendendo le distanze da quel ricordo: Poltronieri promette di presentare l’opera completa, non come Tartini che ne aveva eseguito soltanto alcune parti⁴⁸.

Bernardi e Logheder, i direttori musicali di quelle compagnie, non potevano essere più diversi rispetto a Tartini. Innanzitutto, si trattava di artisti di ottima formazione: ambedue erano direttori e compositori che si erano formati nel Nord Italia. Bernardi, di Milano, era più anziano rispetto a Logheder e si presenta come più cosmopolita; Logheder, originario di Bellano, un villaggio sul lago di Como, sembra invece molto fedele all’ambiente bergamasco⁴⁹: era stato cantante bambino e aveva studiato con un grande amico di Donizetti, Antonio Dolci⁵⁰. Sebbene ciascuno con caratteristiche proprie, entrambi risultano persone del loro tempo anche nella loro versatilità: sebbene siano interessati alla musica leggera e alla banda, compongono e dirigono l’opera. In questo genere Bernardi sembra essere più saldo ed era arrivato a dirigere Adelina Patti alla Fenice nel 1877. I due condividevano lo stesso ambiente, quello dei musicisti “moderni” dell’Italia del Nord, vicino alla Scapigliatura. Bernardi frequentava i librettisti centrali di quel tempo, Fontana e Illica, cioè l’*humus* comune a un compagno di studi di Logheder, Carlos Gomes. È Gomes, consacrato alla Scala come il migliore compositore dell’opera brasiliana, il tramite che porta in Brasile i suoi amici Bernardi e Logheder.

Bernardi è molto importante per la storia della musica in Argentina e questo per due motivi apparentemente lontani: da una parte fu il responsabile di un’operazione non molto chiara dal punto di vista etico, vale a dire la presentazione in prima argentina di *Cavalleria Rusticana* al Teatro Nacional di Buenos Aires, con orchestrazione apocrifa (forse anche sua). Dall’altra parte a lui si deve la composizione della prima opera su un tema gaucho, *Juan Moreira*, anzi *Giovanni Moreira*, giacché l’opera era cantata in italiano. L’opera di Bernardi, a causa del suo ambiente verista ma anche forse per una certa influenza troppo diretta, fu additata dalla stampa italiana di Buenos Aires come la “Cavalleria Nazionale”⁵¹. Le due compagnie, a Porto Alegre, presentano spettacoli con solisti, orchestre, coro e anche ballerini che sono molto apprezzati e addirittura benedetti, sebbene da

⁴⁸ «A Federação», 22 dicembre 1892.

⁴⁹ Infatti, negli ultimi anni della sua vita lo si trova dirigendo nel luogo più aristocratico della sua zona, le terme Liberty di San Pellegrino, che erano frequentate dalla nobiltà europea. Certamente, dirige l’ouverture de *Il Guarany* dell’amico Gomes. («Il Corriere di San Pellegrino», 9 agosto 1912).

⁵⁰ Anche se Lodegher fu autore di un’opera, *Adello*, che fu presentata al Teatro Fraschini di Pavia nel 1883, cioè prima del suo viaggio nelle Americhe, e di due operette molto successive - *Cleopatra e Antonio* (Teatro Solís di Montevideo, 1903) e *Cirene* (Teatro Nuovo di Bergamo, 1913)

⁵¹ «El Mundo del Arte», 23 novembre 1891. La musica dell’opera di Bernardi è andata persa tranne un certo numero, un “Brindisi”, certamente imparentato con l’analogo momento della celebre opera di Mascagni. Questa pagina fu pubblicata in «El mundo del arte», 23 novembre 1891. Su questo argomento rimando al mio Cetrangolo 2015: 169 e ss.

lontano, dall'autore de *Il Guarany*, che si dice dispiaciuto di non poter assistere. La stampa saluta con entusiasmo la direzione di Bernardi e anche il suo gruppo orchestrale: "l'eccellente personale che la compone"⁵².

L'esame di questi dati permette qualche riflessione, certo provvisoria. Ci sono nella zona, e non solo nelle città portuali, teatri che presentano spettacoli lirici. Il fulcro di queste attività lacustri sembra essere il Teatro São Pedro di Porto Alegre. Nella gestione si verifica una progressiva evoluzione verso la professionalità dalle imprese, che partendo da strutture come quelle di Vincenzo Tartini arrivano ad altre che presentano direttori come Bernardi o Logheder. Le attività delle compagnie lacustri del sud del Brasile indicano che c'era una 'Casa Madre' che si trovava nel Rio de la Plata: Buenos Aires, ma soprattutto Montevideo. È a queste città che si ricorre con sorprendente rapidità in caso di emergenze, per sostituire cantanti e rimpolpare i cori, in quanto São Paulo e Rio erano evidentemente troppo lontane da Porto Alegre. Le difficoltà di accesso a Rio Grande via mare aprirebbero l'indagine a percorsi sul fiume Uruguay e perciò occorre confrontare questi dati brasiliani con una sede a noi ben nota, come la città uruguaiana di Salto, e con altri luoghi sulle sponde argentine, come Concordia e Concepción dell'Uruguay.

1.2 Un viaggio nel 1899

Mentre sulla Lagoa e sul Paraná circolavano le compagnie di Tartini, Poltronieri e De Mattia, Buenos Aires ospitava compagnie di primo livello; la città stava diventando un centro internazionale dell'opera e ben si capiva la bramosia imitativa delle località dell'interno. L'ultimo anno dell'Ottocento fu memorabile per la capitale argentina. Nel 1899 ci fu il debutto locale di due cantanti centrali nel panorama operistico internazionale: appartenevano alla stessa compagnia e, essendo ambedue tenori, risultavano concorrenti: Alessandro Bonci ed Enrico Caruso. Della stessa compagnia, inevitabilmente chiamata "Grande compagnia lirica italiana", facevano parte anche Regina e Rosa Pinkert, Gemma Bellincioni, Giuseppe Petri, Adamo Didur; il direttore era Edoardo Mascheroni, il celebre promotore di Wagner alla Scala. Portavano al seguito una orchestra di settanta musicisti e le scene. Qualcuno viaggiava con la famiglia, come Bonci, che era accompagnato dalla moglie Iginia Branconi e dal cognato Dante.

S'imbarcarono a Genova il 15 aprile 1899 sul Regina Margherita e arrivarono a Buenos Aires diciassette giorni dopo. La compagnia si presentò all'Ópera il 10 maggio, aprendo con la prima locale di *Die Walküre* durante la quale – cose di quei tempi – si dovette bissare la cavalcata. L'ultima attività

⁵² «A Federação», 20 marzo 1892.

della tournée sarà un'accademia vocale con Bonci, che avrà luogo il 10 agosto. L'impresa che aveva ingaggiato la compagnia era quella Pasi di Ferrari e la nutritissima attività della stagione prevedeva cinquantaquattro recite in abbonamento. Bonci e Caruso avevano, a quanto sembra, buoni rapporti tra di loro, ma è chiaro che lo stato delle cose obbligava ai confronti: la stampa locale approfittò certamente l'occasione. Per la cronaca, sia detto che a Buenos Aires Bonci era pagato quasi quattro volte più di Caruso (40.000 lire contro 12.000). Il pubblico argentino non era ben disposto nei confronti di Caruso perché, siccome i dilettanti avevano conosciuto prima un baritono chiamato Caruson, molti supponevano che Caruso fosse la stessa persona che si stava proponendo con un cambio di registro. Il contendere ebbe inizio con Bonci, che il 13 maggio cantò *I Puritani* senza risparmiarsi nel tremendo Re bemolle: grande successo. A poco a poco il pubblico incominciò ad apprezzare Caruso che si presentò addirittura in *Die Walküre* e anche nella prima di un'opera argentina, *Yupanki*, che dalla critica fu considerata troppo "wagneriana". Si trattava, cioè, di musica "indecisa e fredda"⁵³. Finita la tournée, Bonci partì con moglie e cognato il 15 agosto nella nave Orione per Genova. Caruso lo aveva già fatto il 12, imbarcato sul piroscafo Francia, diretto a Marsiglia.

1.2.1 Un incontro

La nave di Caruso, la *Francia*, s'incrociò in alto mare con un'altra che viaggiava a Buenos Aires. Era la *Nordamerica II*, che era partita da Genova il 9 agosto. Il piroscafo portava, come era abituale, il solito carico di migranti, personaggi altolocati, musicisti e conferenzieri. Uno di questi passeggeri era uno scrittore che fu molto apprezzato da Benedetto Croce, Cesare Pascarella. Poeta e pittore, egli era un personaggio che s'imponeva soprattutto per la sua natura irrequieta. Da adolescente, fuggì dal seminario di Frascati al quale era stato inviato dai suoi genitori per unirsi ai ribelli che presero Roma il 20 settembre del 1870. Aveva studiato all'Istituto di Belle Arti, ma, soprattutto, Pascarella era fondamentalmente uno spirito vitale con la pulsione di divorare esperienze. Frequentava gli incontri del Caffè del Greco di Roma e acquisì notorietà quando Carducci dichiarò che la poesia dialettale non aveva mai raggiunto le vette toccate da lui. Pascarella intraprese nel 1882 un viaggio con Gabriele d'Annunzio in Sardegna e da allora la sua vita fu segnata dal viaggio, dalla curiosità verso "l'altro mondo". Lui, piccolo di statura, tarchiato e solitario, si lanciò alla conoscenza dell'India, del Giappone, dell'India, dell'Abissinia e, fortunatamente per noi, anche dell'Argentina e dell'Uruguay. La presenza di Pascarella in Sud America fu relativamente breve: arrivò a Buenos Aires alla fine di

⁵³ «La Nación», 26 luglio 1899.

agosto del 1899 e iniziò il ritorno verso l'Europa il 19 dicembre dello stesso anno. Inizia il nuovo secolo in mare, ma il fatto non sembra commuoverlo: quel 1 ° gennaio del 1900 scrive nei suoi *Taccuini* dello stato del tempo, di qualche festa programmata per la sera e che, siccome la festa fu sospesa a causa del mare mosso, giocò due partite a scacchi con il comandante e andò a dormire. Molto più emozionante per Pascarella fu il 1 ° gennaio dell'anno successivo: era stato invitato a passarla nella residenza di Giuseppe Verdi; quello fu l'ultimo Capodanno del Maestro, che morì ventisei giorni dopo. Verdi stimava molto Pascarella, tanto che il poeta fu accanto al musicista nel letto di morte. Qualcuno, anni dopo, pose a Pascarella una domanda insidiosa:

- Tu che hai conosciuto tanto bene il Carducci, chi metti più su, Verdi o lui? Si ferma, muove la testa da destra a sinistra, da sinistra a destra: - Quello...quello...Verdi era d'un'altra razza... come dire? non era un uomo come gli altri. A Carducci, e Dio sa se gli ero devoto con quel gran bene che m'ha fatto, a Carducci, due o tre volte m'è capitato, così nella foga del discorso, di mettergli una mano sulla spalla. Ma a Verdi? A Verdi, non gli ce l'ha messa mai nessuno. Quello... Fa con la mano tesa un gesto verso l'alto, e guarda su per vedere se tra terra e cielo c'è posto per una statura simile. Poi alza le spalle, come a liberarsi dai troppi ricordi e mi sussurra, contento: - Che tempo eh, questo scirocchetto. Pare primavera.⁵⁴

Pascarella, per fortuna, lasciò minuziosa traccia dei propri viaggi nei suoi *Taccuini*. La sua parola risulta un utile complemento al dato scarno delle cronologie e ci avvicina vitalmente a una realtà a noi lontana. Se nell'Atlantico il poeta condivide il viaggio con personaggi come il Principe Baldassarre – “Balduccio” – Odescalchi e il Marchese Luigi Medici, in Argentina e in Uruguay frequenta persone curiose come Ricciotti Garibaldi, il quarto figlio di Anita e Giuseppe, nato in Uruguay e che aveva incontrato Bakunin, Engels e Marx e anche il futuro presidente argentino Carlos Pellegrini e Julio A. Roca, allora Presidente in carica. Dai *Taccuini* apprendiamo che Pascarella fa un viaggio in nave, un “paseo”, navigando sul Paraná invitato da José Ciriaco Álvarez che aveva fondato l'anno prima una delle più importanti riviste di quegli anni, «Caras y Caretas». Álvarez era uno scrittore e giornalista nato a Gualeguaychu, che scriveva con il soprannome di Fray Mocho. Appena Pascarella arriva a Buenos Aires, Álvarez si presenta all'italiano, atteso e già famoso nei circoli intellettuali argentini. I

⁵⁴ Ogetti 2000: 288.

due intrecciano un rapporto molto cordiale e Pascarella lo definirà “una cara persona”. In realtà Álvarez funge da intermediario di quella gita perché si va a visitare la tenuta, una *estancia*, che è proprietà di un certo López de Caba⁵⁵ a Goya, proprio sul Paraná. Tanto è così che nei *Taccuini* si legge: “il signor López de Caba che mi ha invitato al paseo [...]”. Non è strano che, essendo Álvarez uomo nato tra i fiumi, pretenda mostrare all’italiano proprio quella regione. Succede così che, poco dopo il suo arrivo in Argentina, Pascarella s’imbarca con i suoi ospiti: “Il 10 settembre Pascarella scrive: “Viene alle 9 – Álvarez – le valigie son pronte. Si parte per *almorzar* – si va all’osteria della Sonnambula – poi a bordo”⁵⁶. Evidentemente si tratta di un “paseo” speciale, perché sulla nave scuola San Martín viaggiano diversi personaggi altolocati, tra cui l’ambasciatore italiano. Arrivano a Goya e visitano il luogo, dopo di che Pascarella si congeda da La Caba e Álvarez – “che rivedrò nel venturo ottobre a Buenos Aires”⁵⁷. L’italiano s’imbarca nel vapore Golondrina con destinazione Asunción nel Paraguay, ma l’annuncio di una epidemia di peste in quella località vanifica i suoi propositi: si ferma a Formosa e da lì, avventurosamente, torna a Buenos Aires.

L’esperienza di Pascarella sul Paraná offre una testimonianza concreta che qui leggo in forma interessata. Trovo nel suo libro informazioni molto utili, che, per non interrompere il discorso, segnalo nella tabella in fondo al presente capitolo. Si tratta di alcune conferme sull’intensità del traffico nei fiumi in quell’epoca; non mancano dati sulla potenzialità del canale fluviale come via della circolazione di compagnie teatrali. L’italiano, escludendo i giorni di permanenza a Goya e Formosa, si trova a navigare per sedici giorni: quattro tra Buenos Aires e Goya, cinque tra Goya e Formosa e sette tra Formosa e Buenos Aires. Dalla lettura dei *Taccuini* constato che quei pochi giorni della fine del secolo mostrano un traffico fluviale intenso nel Paraná, premessa essenziale per verificare la possibilità dell’uso regolare di quel canale da parte dei gruppi di artisti itineranti.

In effetti trovo notevole il numero di navi che incrocia Pascarella in quei pochi giorni; le segnalo in evidenza nello schema riportato in conclusione del presente capitolo. Molte di queste imbarcazioni sono navi passeggeri, molte di esse gestite dall’importante imprenditore croato Nicolás Mihanovic, che lo scrittore italiano conoscerà personalmente a Buenos Aires. Così come i periodici delle città portuali di Rio Grande, nel Brasile, seguivano pedissequamente le vicende delle navi, altrettanto accade con i giornali dei porti che tocca Pascarella⁵⁸, il che permette di costatare agevolmente come

⁵⁵ Suppongo si tratti in realtà dell’importante proprietario terriero correntino Francisco López Lecube, che era nato a Goya nel 1843.

⁵⁶ Pascarella 1961: 204.

⁵⁷ Pascarella 1961: 220.

⁵⁸ Come «La Razón» di Paraná.

le navi Golondrina e Saturno, menzionate da Pascarella, e altre come la Rivadavia, facevano regolari viaggi tra luoghi così lontani come Buenos Aires e Asunción.

Meno scontato risulta trovare sul Paraná navi militari e, curiosamente, anche navi militari italiane. Una di questa ci porta lontano. È la Calabria, che poco dopo questo viaggio nel Paraná sarà impegnata in una vicenda molto speciale: difendere gli interessi italiani a Pechino, quando gli ambasciatori europei si sentiranno minacciati dalle rivolte dei Boxer. Sulla nave c'è un ragazzo di Arenzano, Giuseppe Vigo che, anche se quasi illetterato, descrive come può le sue vicende in un diario⁵⁹. Giuseppe visita lo zio che sta a Rosario proprio quando la sua nave incrocia quella di Pascarella. Altra coincidenza: la nave di Vigo, la Calabria, aveva partecipato alle stesse azioni vicino alla Nordamerica II – il piroscafo che aveva portato Pascarella a Buenos Aires – in quanto questo vapore fu noleggiato dal governo russo per trasportare truppe da Odessa a Vladivostok attraverso il canale di Suez, sempre a causa della stessa crisi politica.

Il poeta, etnografo *ante litteram*, è molto sensibile a registrare incontri musicali, anche se fugaci. Lui annota le sue impressioni dei gauchos – uno di questi in realtà ligure – che ballano, cantano o riparano chitarre, e anche delle bande cittadine, perennemente attraversate dalla presenza italiana. Arrivato a Formosa, Pascarella ci lascia una curiosa testimonianza del luogo: disperato per l'attesa forzata, cerca letture e non trova altro da leggere che libretti d'opera. Nel viaggio di ritorno verso Buenos Aires, Pascarella incrocia a Paraná – e non senza disappunto – i membri di una rumorosa compagnia infantile di zarzuela: quella “brutta gente” che menziona il 3 ottobre nei *Taccuni*. Grazie alle ricerche del gruppo del RIIA⁶⁰ residente precisamente in quella città, possiamo indicare la intensissima presenza di compagnie di questo tipo nella zona. Almeno un paio di compagnie infantili che cantavano zarzuela – quella dell'impresa Peyres y Jullibert e quella chiamata “La estrella infantil” – si erano presentate quell'anno nel teatro 3 de Febrero di Paraná rappresentando titoli di Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y Salvador María Granés. Con buona probabilità era stata una di queste truppe a disturbare a Paraná la serenità del nostro poeta.

1.2.2 Impresari di navi - impresari di teatri

Navi e cantanti s'intrecciano costantemente in questo resoconto anche quando Pascarella torna nella capitale argentina. Di ritorno a Buenos Aires, l'8 novembre, in un ricevimento al teatro Politeama, il poeta trova l'impresario lirico Antonio Bernabei, il quale dopo si sarebbe occupato di

⁵⁹ De Andreis 1990. Sono in possesso delle sue memorie grazie a Matteo Paoletti.

⁶⁰ Mi riferisco al lavoro d'archivio di Giuliana Cedermaz e Juan de Zan, che senz'altro ringrazio.

organizzare la *Manon Lescaut* inaugurale del teatro Aguiar di San Nicolás. Anche l'intreccio tra la gestione delle compagnie di navigazione e l'impresa lirica sembra molto stretto: nella riunione trova anche Mihanovic, che lo invita a utilizzare i suoi vapori per andare a Montevideo⁶¹. Risulta che lo stesso Mihanovic fu attore molto vivace nel mondo della gestione lirica: addirittura diventò socio di Cesare Ciacchi, che Matteo Paoletti chiama "decano degli organizzatori teatrali in Sudamerica"⁶². Si capisce: Ciacchi aveva portato a Buenos Aires importantissime figure come Adelina Patti, il famoso commediante Constant Coquelin e addirittura, anni dopo, sarebbe diventato il primo impresario del Colón. Ciacchi era l'impresario di quel Politeama dove si realizzava il ricevimento e, prima d'incontrare Mihanovic, Pascarella aveva pranzato a casa sua; in quell'occasione l'impresario chiese a Pascarella, bravo disegnatore, un ritratto. Mihanovic sarà anche uno dei finanziatori della Società Teatrale Italo-Argentina, tra le principali imprese attive nel commercio teatrale in Sudamerica negli anni successivi, oggetto del capitolo II del presente volume.

Gli appunti sui *Taccuini* sono molto scarni, sintetici. Così, appena arrivato a Buenos Aires, Pascarella racconta la sua prima passeggiata per la città. Quanto scrive quel 1° settembre ci permette di esercitarsi sulla banca dati della nostra équipe: "Piove, dormo. Faccio un lungo giro per la città. Alla sera visite giornali – viene il direttore di Caras y Caretas – vuole fotografia – gli prometto disegno – pranzo da Pennano. Si va a teatro – [*Lucia*]. Conosco Peppino Tarnassi, ci diamo subito del tu". Ovviamente quello che c' interessa è quel "si va a teatro [*Lucia*]." Cosa vede a teatro Pascarella? Questo ce lo dice il nostro archivio. Si tratta dell'esordio in città, al teatro Politeama, di una compagnia proveniente da Montevideo, dove si era presentata al Teatro Solís. Nell'Uruguay quella stagione era stata intensa. Si erano presentati cantanti importanti come Elvira Colonnese e Annunziata Stinco-Palermi. Pochi giorni prima, la compagnia si era congedata da Montevideo il 26 agosto con una *Africana* di Meyerbeer, invece quella sera di settembre, al Politeama, non solo si apriva l'attività della compagnia a Buenos Aires, ma si presentava per la prima volta in città un giovane soprano portoghese che in Europa aveva trionfato in *La Sonnambula*: Regina Pacini. La Pacini avrebbe cantato a Buenos Aires, nelle settimane successive, *Il Barbiere*, *Rigoletto*, *Ugonotti*, *Dinorah* e, certamente, anche *La Sonnambula*.

Quella serata di debutto, precisamente quella a cui presenziò Pascarella, la Pacini ricevette regali da persone molto conosciute come il presidente della Repubblica, da Bernabei e anche da un esponente dell'alta società argentina, Marcelo T. de Alvear. La storia è notissima agli argentini e fu centro del

⁶¹ Pascarella 1961: 261.

⁶² Paoletti 2015: 477.

gossip locale per molto tempo: Alvear era un rampollo di una delle più altolocate famiglie del paese e lui, invaghito della Pacini, la inseguì per tutto il mondo; la soprano, dapprima riluttante, finì per sposarlo. Lui le regalò un castello in Francia, ma la coppia fu isolata dalla famiglia e dalla *haute* argentina, persino quando Alvear, nel 1922, fu eletto presidente. Lei sopravvisse al marito, ma fu sempre avversata dagli ambienti per bene. Siccome Pascarella registra nei suoi *Taccuini* le sue visite teatrali, sappiamo che tornò parecchie volte al Politeama per sentire la Pacini, almeno il 5 settembre (*Il Barbiere di Siviglia*) e il 7 ottobre (*La Sonnambula*), il che certamente ci dà il pretesto per altri confronti con la banca dati del RIIA.

Pascarella è al centro di quel mondo d'italiani, di passaggio e non, che si trovavano in Argentina. È Ciacchi a organizzare la presentazione pubblica del poeta in uno spettacolo variegato – il 10 novembre – nel quale si segnalano, oltre a Pascarella che legge i propri testi, due bande militari che suonano fuori del teatro, nella via Corrientes, un discorso del vescovo Romero, e brani lirici. Canta Caruson, quello che gli argentini confondevano con Caruso, e chiaramente la Pacini. Pascarella deve bizzare i suoi sonetti e nella seconda parte c'è uno spettacolo di scherma. “Ciacchi, il mio impresario, è raggianti! Ma che Novelli! ma che Coquelin! esclama, tutta roba falsa, stasera ho inteso la verità”⁶³.

Prima di partire per l'Europa, Pascarella vuole vedere il teatro Colón in costruzione. Dopo dieci anni dalla progettazione del teatro tutto sembrava *in fieri*: “l'erba prospera fra la fabbrica, sotto i muri – lungo le pareti – le volticelle cadono – eppure che ci vorrebbe a finirlo? Relativamente poco, il più ormai è fatto. Mah! Si va da Meano”⁶⁴.

I.3 Conclusioni

Il testo di Pascarella ci fornisce informazioni molto interessanti. Ci mostra che sul Paraná c'era un traffico molto intenso – anche di navi militari italiane –, che la presenza migratoria italiana era dominante (sulle navi e nei porti c'è musica di banda suonata da italiani) e che in quell'ambiente l'opera non era fenomeno strano, tanto è vero che l'unica cosa da leggere che trova a Formosa è una raccolta di libretti d'opera. Specialmente rilevante per noi è il fatto che Pascarella entri in contatto con una troupe di quelle annunciate sui periodici di Paraná e che lui conosce persone centrali per i nostri studi, come Bernabei, Mihanovic, Ciacchi e l'architetto del Colón, Vittorio Meano.

⁶³ Pascarella 1961: 259.

⁶⁴ Vittorio Meano, architetto del Colón, sarà assassinato nel 1904. Il teatro fu completato nel 1908.

Dall'esame di queste due fonti, quella emerografica brasiliana e le memorie di Pascarella, risulta metodologicamente impossibile circoscrivere lo studio dell'opera entro le frontiere nazionali. Le compagnie attive nel Sud del Brasile provengono o si dirigono in Argentina e in Uruguay. Pascarella ci mostra, peste permettendo, con quanta facilità alla fine dell'Ottocento fosse possibile arrivare dall'Argentina al Paraguay. Ma questa fluidità determina una centralità del percorso che consegna alla irrilevanza ogni singolo luogo. Quell'ambizione di caratterizzare con profili di eccezionalità la propria città attraverso l'edificazione di un monumento affermativo del posto – la costruzione di un gran teatro – risulta vanificata; le compagnie itineranti, le uniche che salivano sui loro palcoscenici, annientavano qualsiasi localismo. Esse proponevano un repertorio indifferenziato ai popolani di San Nicolás e a quelli di Porto Alegre. Le troupe modificavano appena la propria proposta in funzione del sito e accordavano talvolta alcune concessioni, come cantare un *Lied* nell'intervallo quando il pubblico era tedesco. L'opera infrangeva, dunque, le frontiere politiche che si volevano sacre e il fiume era un suo complice: anch'esso con la sua forza antica si permetteva di trasgredire alle scelte fatte a una scrivania. Alla soddisfazione locale rimaneva la possibilità di condividere, attraverso l'opera, una modernità con i luoghi considerati modelli ispiratori. Quest'ambizione era possibile a condizione di poter esibire nel proprio teatro quei protagonisti della scena che facevano parlare i giornali del mondo, e questo, fintanto che l'oggetto lirico poté godere di prestigio.

I.4 Pascarella nel Paraná

Giorno	Orari e tappe	Viaggio	Notizie musicali	Altri dati	Pag.
10/9	14: partenza da Buenos Aires	General San Martín. (Nave scuola argentina)		"A bordo - Pennano, Cellere, Malaspina ⁶⁵ e signora [...]. È con noi l'avv. Gori" ⁶⁶ . S'imbarcano anche López de Cuba (a volte scritto "de Caba") e Álvarez.	204
11/9	San Nicolás de los Arroyos 15.30: arrivo a Rosario 17: partenza da Rosario	S'incrociano due navi da guerra. Una di queste è italiana: la <i>Calabria</i> .			199
12/9	Paraná			"Siamo a Paraná, il vapore si ferma, carica e scarica passeggeri e merci ma non si scende a terra che la città è	207

⁶⁵ Cioè l'ambasciatore d'Italia.

⁶⁶ Il notissimo avvocato Ernesto Antonio Pietro Giuseppe Cesare Augusto Gori (Messina 1865 – Portoferraio 1911), militò in Argentina nei movimenti anarchici. Fu celebre per aver scritto i versi dell'*Inno al Primo maggio*, su musica del *Va Pensiero* verdiano, e anche la *Ballata di Sante Caserio*. Pascarella scrive di lui: "è un simpatico giovanotto un po' fanfarone. Fuggito d'Italia dopo i fatti di maggio è venuto qui, si è dato attorno, ha ottenuto un posto nell'università, ha dato non so quante mila conferenze e vive." (Pascarella 1961: 204).

				lontana [...]. Mi dicono che la città è bella; se è così meglio per lei.”	
13/9	Santa Fe Corrientes 19.30: Goya. Sbarco		“Un bambino pesta il piano”. C’è anche un fonografo.	“Viene una barcaccia a vapore a pigliarci [...] -Quanti abitanti sono qui in Goya? - 6000”	208
14/9			“Arrivo al giardino, musica. Evi un <i>cuartel</i> vicino alla chiesa [...] musica del regimento prova! Suonano la marca dei bersaglieri nostri!” Breve descrizione di Goya, senza riferimenti al Teatro.		210
15/9			“Un Gaucho sta fabbricando i birilli per una chitarra, un altro guarda. Me gli avvicino, e in spagnolo gli chiedo di dove è: -sei correntino? -lo? Son genovese. -Zenese? - Sci - Come ti chiami? -Abramo Gambetta. Son di Albissola.”		212
			“Sento degli arpeggi di chitarra, mi avvicino, né la stanza un gaucho vecchio avvolto nel poncho suona, altri due lo ascoltano in estasi, su un tavolino una candela [...] le armonie son mestissime, molto somiglianti alle malagueñas ma forse anche più malinconiche, e selvagge. Poi pian piano vengono altri gauchos, delle donne e si balla – il ballo è la nostra mazurca ma con degli adattamenti gauchos – mentre ballano al suono della chitarra e di un’armonica, i suonatori di tanto in tanto, or l’uno or l’altro, cantano caratteristiche canzoni, mi sorprendono i passaggi bruschi dal maggiore al minore. Il vecchio suona benissimo, arpeggi... Il ballo (Chamarrita) si prolunga e le ombre che si disegnano sul muro – essendo la stanza illuminata da una sola candela – sono curiosissime, gauchos, cappelli, ampie giacche – la maggior parte scalzi – il suonatore di chitarra è un portero.”		214
17/9	Da Goya imbarco con destinazione Asunción. Attende l’arrivo della nave che dovrebbe portarlo in Paraguay verso le 23.30.	Imbarco sulla nave <i>Golondrina</i>		Congedo di La Cuba e da Álvarez	218
18/9	Si parte a mezzanotte da Goya			“Ho un magnifico camarote.”	220

	Bella Vista. Sosta			“La rondinella ⁶⁷ si alleggerisce di un po’ di carico e si riparte”	221
	15: Impedrada (sic. In realtà Empedrado in Provincia di Corrientes)				221
	Corrientes alle 22			“A Corrientes mi perviene un telegramma di Boggiani [...] essendovi minaccia di quarantena consigliami volver!”	222
19/9				“Addio Asunción! Il comandante mi mostra un ordine che ha ricevuto ieri sera a Corrientes col quale gli si ingiunge di non toccare nemmeno per ischerzo i due porti della costa Paraguay [...] e filar diretto a Formosa e lì attendere il vapore Olimpo [che] tornerà indietro a Buenos Aires e la rondinella volerà per Asunción.”	222
	10.30 Humaitá nel Paraguay. Non si può sbarcare				222
				“qui a bordo si parla genovese come a Prà. Il comandante del resto è di Voltri, è venuto qui da bambino, e naviga sul Paraná dal 72.”	223
	Puerto Bermejo				223
	Pilar nel Paraguay. Non può sbarcare				223
	Será. Si vede Villafranca				225
	Sera arrivo a Formosa			“È la città di Formosa è lontana? – Como? – La città? – È questa! – Indicatomi con un largo gesto quelle poche case [...]. E si dovrà rimaner qui hasta domingo! Madonna mia aiutaci!”	225
20/9			“Ecco un concerto militare [...]. Dio mio! Il capo banda è un meridionale, mi dicono. Dopo il concerto me gli avvicino. È un tipo bellissimo! Parla ancora il napoletano. - Come mai siete qui? - Mah! venni da Cosenza ingaggiato a dirigere un concerto in Azul, cioè vicino a Bahía Blanca. - Un concerto militare? - no, un concerto di una società, le cose andavano bene sul principio; ma poi si incominciarono a contrastare i meridionali coi settentrionali e io doveti trovarmi un altro posto e	“Appena messi i piedi in terra, un signore [...] mi prega di andare alla società – [Società XX settembre]. Vi trovo – il dottore Federici (sono stanco, sono stato tutto il giorno a cavallo in giro per pigliare i provvedimenti contro la peste bubbonica), il Signor Palmerini, i signori Bibiloni e altri. Vorrebbero che parlassi! [è il 20 settembre] [...] mi pregano ma io rifiuto. Allora il dottore dice poche parole e si beve del vermouth.”	226

⁶⁷ Il vapore si chiama Golondrina, cioè, rondine.

			<p>accettai di venir qui a dirigere questa banda militare... non ce che fa! Che hai da dirigere quest'indi, e mi accennava le figure grottesche... etc.</p> <p>- Come te la passi?</p> <p>- Male. Mò ca nell'America non c'è più che fa... ca si contrastano i civili e i militari! Tutto è caro e costa il doppio di Buenos Aires. Ma io me ne torno. Sarei tornato prima... ma sai, mi toccherebbe di senti di al paese - l'stu fesso, è ghiuto nell'America e non ha saputo fare bene... Mi spiego? E per questo ho accettato di venire ca e m'aggio vestito da turco [...]. Intanto di dentro alla sala venivano degli inviti a che la musica suonasse e il maestro mi lasciò, si pose dinanzi ai dieci indiani, diede il segnale, e giù colpi di grancassa, guaiti di cornette, rulli di tamburi e terremoti di tromboni... da schiantar l'universo."</p>	
21/9			<p>"Si va a colazione... dopo passeggio sotto la veranda col signor Bibolini [...] si rientra nella sala ove un fonografo cantava la merseillesse [sic] -si va dal Signor Bibolini che ci offre una festa da ballo. Al solito un fonografo fa le spese della serata, poi si balla. Mentre il valzer e la polka si seguono [...] è tardi, le signore ed i signori seguitano a ballare ed io me ne veng a letto."</p>	231
23/9		<p>Vuole imbarcarsi alle 18 ma arriva in ritardo al porto. Sia la <i>Júpiter</i> che la <i>Olimpo</i> sono già partite</p>	<p>"è giunto il piroscavo Olimpo che mi deve riportare a Buenos Aires. ...viene il signor Bonaccio [...] a farmi vedere dei boschi... incarico il capitano di far situare i bagagli nella mia cabina a bordo dell'Olimpo e parto... restando fermo che alle 6 p. sarei a bordo... ahimè nel canale ci impelaghiamo in una serie di banchi di erbe e di cannuce... si arriva finalmente... il vapore l'Olimpo è partito! Maledizione!... i due vapori lo Jupiter e l'Olimpo sono partiti!... La prospettiva di dover rimaner qui prigioniero per non so quanto tempo, mi strugge, mi filtra nell'anima una pena tale che non so descrivere ne dire!"</p>	236
24/9			<p>Il Signor Bibolini mi consiglia di attendere. Qualche vapore verrà. In ogni modo si aspetta una nave di guerra argentina, il Maipú – se verrà il signor Bibolini mi promette di farmi ottenere un passaggio... se no, qualche vapore della compagnia Mihanowich [sic] c'egli rappresenta, qui mi verrà a toglier di prigione!</p>	235

25/9			“Che caldo! Cerco qualche libro da leggere; ma qui libri non ce ne sono. C'è una collezione di libretti di opera e mi immergo nella lettura della <i>Gioconda</i> ...A te questo Rosario”	“Viene la notizia che il vapore Urano, partito da Buenos Aires giovedì scorso, sarà qui domani. Nella mattinata arriva un buque de guerra: la Maipú [...] va alla Asunción”.	238
27/9				La Maipú è di ritorno dall'Asunción	238
28/9	Arriva a Formosa la nave <i>Urano</i>	15 Imbarco sulla <i>Urano</i> .	Dopo pranzo viene in tavola...una chitarra ed un ufficiale ci fa sentire un po' di canti criolli. La chitarra! Qui una sigaretta e una chitarra non mancano mai in qualunque luogo si sia.”	“L'Urano è arrivato! E ripartirà oggi. Faccio le valigie... vengo a bordo del vapore, che è qui allo scalo della fabbrica, per caricare de 'sacchi zucchero e scaricare dei sacchi di granturco.”	239
29/9	11: Corrientes 21.30 si parte		“Si gira un po' per le vie... vediamo uscire i deputati del congresso... un concerto suona e come il concerto si tace incominciano a suonare i tamburini e le trombette e appena i tamburini e le trombette tacciono ricomincia il zunnene! Benone - un po' per uno non fa male a nessuno. Nella piazza a godere il concerto eravi una carrozza con entrovi tre donne tutte con abiti di colori vivacissimi.”	“Siamo alle bocas: cioè al punto ove il rio Paraguay si butta nel Paraná” ⁶⁸ .	240
30/9	Bella vista Goya			“Il Saturno inghiotte sacchi di zucchero e di mate. Si parte e arrivati appena a Goya il Saturno ricomincia daccapo a ingoiar mate cuoi di vacca e non la finisce più.”	241
1/10	7: Arrivo a La Paz. Arroyo Verde			“Ci appare... un vapore vicino a terra. È arenato! Il vapore è l'Aurora. Il tempo è pessimo e mentre il Saturno va per aiutare l'Aurora diventa orribile... i due vapori si urtano... il parapetto dell'Urano e la poppa dell'aurora s'urtano e si rompono...brutto momento. Passano delle barche a vela che risalgono il fiume con tutte le vele dispiegate al vento che soffia con violenza indicibile [...]. Passano due torpediniere e non si voltano neppure a guardarci [...] non si può mica lasciar l'Aurora così”.	244
2/10	Partenza da Santa Elena. 18 ore: Paraná			“Alle 8 l'Aurora incomincia a muoversi e dopo un'altra ora e mezza è completamente libero. ... Liberata l'Aurora si parte”. “[...] a S. Elena, un saladero”.	245
	Diamante				246
3/10	Arrivo a Rosario. Si riparte alle 13,30	Incrocio con la nave a vela <i>Giuseppe di Castellammare</i>	“Mi sento straziar gli orecchi da un pianoforte, e dai guaiti di una turba di bambini, che accompagnano una compagnia comico-lirico spagnola che s'è imbarcata a Paraná! Madonna mia,	“Siamo a Rosario... Quanti italiani! Giro e me ne ritorno a bordo dell'Urano che inghiotte sacchi di mate macinato e ne vomita altri molti di naturale.”	247

⁶⁸ Cioè la località Paso de la Patria.

			che brutta gente! È il lirismo della Guittaria!” ⁶⁹		
4/10	Martín García all'alba del 12, Buenos Aires				248

⁶⁹ Paraná. Molto probabilmente la compagnia si era presentata nel Teatro Tres de febrero. Anche se il teatro fu praticamente ricostruito e inaugurato nell'ottobre de 1908, tra 1890 e 1903 ci sono programmi, critiche, annunci e lettere che mostrano una attività nel teatro mentre si facevano i lavori. Per esempio la spagnola Rosario Pino, grande malagueña, sarebbe stata l'ultima gloria a lavorare nel vecchio teatro.

I.5 Bibliografia

Carreira, Xoán M.

1990 “El teatro de Ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolà Setaro”, in Emilio Casares e Carlos Villanueva (a cura di), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65° cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 27-117.

Cetrangolo, Anibal Enrique

2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Chervo, Santiago

1978 *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos. Teatro Municipal “Rafael Aguiar”*, San Nicolás de los Arroyos, Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos.

Da Cunha Gomes Carneiro, Antonio Tiburcio

2006 *Políticas Culturais e a Ópera a São Paulo*, São Paulo, Universidade de São Marcos.

De Andreis. Pinuccia (a cura di)

1990 *Radici del cuore, ricordo di Giuseppe Vigo*, a cura di Pinuccia de Andreis, Albenga, Edizioni del Delfino Moro.

Ferreira, Taís

2014 *Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho*, in «Ometeca», Vol. 19/20.

Girardi, Michele, Rossi, Franco

1989 *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli (1792-1936)*, Venezia, Marsilio.

Lima Belvisi, Jair

2019 *Hidrografía argentina*, <https://prezi.com/kn-ktguc3-lu/hidrografia-argentina/> consultato il 22 luglio 2019.

Ojetti, Ugo (Tantalo)

2000 *Giuseppe Verdi e Cesare Pascarella (1887 1893)*, in *Verdi. Interviste e incontri*, a cura di Marcello Conati, Torino, EDT.

Pascarella, Cesare

1961 *Taccuini*, con prefazione di Emilio Cechi, Milano, Mondadori.

Paoletti, Matteo

2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

Rosselli, John

1992 *Singers of Italian opera. The history of a Profession*, Cambridge, Cambridge University press.

Santos Silva, Edson

2008 *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*, Tesi discussa presso l'Universidade di São Paulo. Relatore Francisco da Silveira Maciel.

Venerosi Pesciolini, Ranieri

1914 *Le colonie italiane nel Brasile Meridionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1914.

Walton, Benjamin

2010 *Teresa Schieroni and the Idea of Global Opera*, Annual Conference of the American Musicological Society (Indianapolis)

II. «Explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América». Ambizioni e prassi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina
di Matteo Paoletti⁷⁰

Non è possibile comprendere appieno il funzionamento del mercato teatrale in Sud America nel primo quarto di Novecento senza tener conto delle vicende dei protagonisti della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. Società anonima per azioni fondata a Buenos Aires nel 1907, nel suo lustro scarso di attività la STIA è stata infatti in grado di segnare il commercio spettacolare sudamericano con una profondità che va ben oltre la sua durata limitata: dotata di un capitale sociale imponente, pari a un milione di pesos, ha condizionato il funzionamento dell'industria teatrale attirando nella propria orbita le figure preminenti dell'arte lirica e drammatica e ha imposto il proprio repertorio e la propria struttura organizzativa a impresari, maestranze e pubblico. Si è trattato, di fatto, di un'esperienza di cartello – un famigerato “trust teatrale”, come amava definire la stampa dell'epoca ogni tentativo aggregativo⁷¹ – che grazie al peso economico e politico dei suoi principali azionisti ha proposto un modello innovativo per tentare di rispondere alla crisi del mercato teatrale del primo Novecento.

Figlia dell'espansione finanziaria e commerciale di un Sud America che guarda ai modelli di sviluppo nordamericani⁷², la STIA concentra la propria attività primariamente nelle piazze delle grandi città – in particolare Buenos Aires, Montevideo e Santiago del Cile – ma si addentra anche nelle rotte fluviali, organizzando a lungo le stagioni dei teatri di Rosario e di altre sale minori che gli impresari della società impiantano autonomamente nei centri che incontrano sul corso del Paraná, del rio Dulce e di altre vie d'acqua interne. Sebbene sia probabile che vi siano stati scambi e relazioni tra il colosso del mercato e le sale più piccole e remote in mano a figure nell'orbita della STIA, la ricostruzione dei rapporti reciproci è complicata dalla scarsità delle fonti.

Oggetto di ampio dibattito sulla stampa coeva, fin dal suo fulminante ingresso nell'agone teatrale la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina ha rappresentato un elemento di confronto imprescindibile per chiunque si occupasse di opera e di drammatica in un'ampia porzione di America del Sud:

⁷⁰ Ricerca svolta nell'ambito del progetto Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación, ricercatore responsabile: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica).

⁷¹ Per un inquadramento generale, cfr. Cavaglieri 2012.

⁷² Sullo sviluppo del mercato teatrale in America Latina, cfr. Rosselli 1990 e 1993; Cetrangolo 1996 e 2015; Seibel 2002; Sanz-Cilento 2002: 533-555.

sbeffeggiata dai detrattori e guardata con rabbia dai concorrenti, ma capace di coinvolgere agenti, impresari e compagnie primarie, la STIA è stata il centro gravitazionale del sistema teatrale soprattutto per il peso dei suoi protagonisti, che tenderanno a riorganizzarsi in nuovi esperimenti collusivi anche quando la società sarà sciolta per dissidi interni all'azionariato. Il loro scopo sarà sempre quello della Ítalo-Argentina: polarizzare intorno a sé copioni, spartiti e tutto il materiale umano necessario per metterli in scena.

A dispetto del suo importante ruolo nell'evoluzione del mercato e della cultura sudamericana, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina non è stata ancora stata oggetto di studi dedicati. Il presente contributo anticipa i risultati di una ricerca più ampia e ancora in corso e intende fornire le essenziali coordinate dello sviluppo della società e delle sue ricadute sul mercato teatrale.

II.1 La nascita della STIA

La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina viene fondata a Buenos Aires il 23 settembre 1907 e riceve dal governo argentino l'autorizzazione a operare il 27 novembre dello stesso anno⁷³. Costituita in forma di anonima per azioni, la società è riunita intorno a un capitale di un milione di pesos (circa tre milioni di lire, di cui 2.200.000 versati), con lo scopo di “explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América” (sfruttare in stile inglese e nordamericano i negozi teatrali del Sudamerica)⁷⁴. La suggestione è quella di “trasformare la speculazione teatrale, che fu tra noi sino ad ora – meno per rare eccezioni – un semplice giuoco d'azzardo di uomini isolati e senza danaro, in una vera e propria industria, guidata da forti organismi capitalistici, con criteri puramente commerciali ed artistici”⁷⁵.

La forma giuridica e gli obiettivi della STIA segnano un netto scarto con l'atteggiamento pre-industriale fino ad allora perseguito dagli organizzatori teatrali attivi in Sud America: la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina sostituisce infatti al protagonismo artigianale dell'impresario tradizionale – se non sempre uomo isolato e senza danaro, spesso figura dipendente “da un complesso traffico di cambiali che avrebbe potuto sì e no garantire la sua solvibilità”⁷⁶ – una società anonima finanziariamente solida, orientata al profitto, che intende sfruttare “la forma già impiegata nelle grandi capitali, in senso commerciale, realizzando un'impresa poderosa nella quale figurano come

⁷³ «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XV, n. 4212, 29 novembre 1907.

⁷⁴ *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907.

⁷⁵ *La grande Società teatrale Italo Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 51, 15 novembre 1907.

⁷⁶ Rosselli 1985: 35.

azionisti le persone di maggior rinomanza, assegnando la parte tecnica a un consiglio formato da uomini di teatro di riconosciuta competenza”⁷⁷. Nel 1907 la costituzione di una società di capitali per la gestione dell'industria teatrale non è certo una novità in ambito europeo o statunitense⁷⁸, ma rappresenta invece un elemento dirompente e destabilizzante in un mercato in ascesa come quello sudamericano: idea essenziale della società anonima per azioni è che sia il capitale stesso a muovere l'impresa, attraverso un consiglio di amministrazione che della potenza finanziaria è emanazione⁷⁹; una rivoluzione copernicana per un commercio fino ad allora basato essenzialmente sul prestigio, le forze e la rete di conoscenze di tanti impresari medio-piccoli che irradiavano le proprie speculazioni a partire dai principali poli di Buenos Aires, Montevideo e Santiago del Cile, ma che soltanto occasionalmente riuscivano a organizzare delle gestioni coordinate in funzione anti-concorrenziale. Sebbene in queste piazze vi fossero già state delle esperienze di cartello⁸⁰, infatti, è con il proprio peso finanziario che la STIA trasforma affinità e accordi collusivi in un vero “trust teatrale”, per quanto i protagonisti della società si affrettino ad allontanare da sé – almeno pubblicamente – lo spettro dei vituperati e “nuovissimi mostri divoratori della ricchezza dei medi e dei minuti capitalisti”⁸¹. Le finalità della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina sono comunque chiare:

La nuova Società si prefigge lo scopo di esercire il maggior numero di teatri possibile, nell'intento [...] non di creare un monopolio, ma di avviare con più moderni criteri l'industria teatrale locale, sia lirica, che drammatica ed operettistica, commercialmente eliminando la concorrenza, che è spesso

⁷⁷ “la forma ya empleada en las grandes capitales, en el sentido comercial, haciendo una empresa poderosa en la que aparecen como accionistas la gente de mayor renombre, quedando la parte técnica a cargo de un consejo formado por los hombres de teatro de reconocida competencia.” *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907.

⁷⁸ Senza soffermarsi sui casi molto noti delle società di Oscar Hammerstein e Otto Kahn negli Stati Uniti, è bene segnalare come in Italia già nel 1898 il Teatro alla Scala si fosse costituito in forma di società anonima, con finalità più mecenatesche che speculative. Di diverso segno alcune esperienze successive: nel 1906 la Società Anonima Italiana Imprese Teatrali è costituita a Torino con un capitale di L. 3.000.000; nel 1909 la Suvini Zerboni, diventata anonima nel 1905, coordina la gestione di sale improntate a un repertorio leggero con un capitale di L. 2.200.000.

⁷⁹ “Sociedad anónima es la simple asociación de capitales para una impresa ó trabajo cualquiera [...]. Las sociedades anónimas no tienen razón social, ni se designan por el nombre de uno ó más de sus socios, sino por el objecto ú objetos para que se hubiesen formado [...]. Los socios no responden tampoco de las obligaciones de la compañía anónima, sino hasta el valor de las acciones ó del interés que tengan en la sociedad”. *Código de Comercio de la República Argentina*, 1896, artt. 318 ss. Molto simile la legislazione italiana, che regolerà il funzionamento della Società Teatrale Internazionale, consorella della STIA: “La società anonima si forma mediante riunione di capitali, divisi per azioni [ed] è designata coll'oggetto della impresa [...]. Essa è amministrata da mandatarj, che sono rivocabili, possono essere socj o non socj, a stipendio fisso o senza [...]. Gli azionisti sono responsabili solamente fino all'ammontare delle loro azioni”. Rosmini 1893: 220.

⁸⁰ Tra le più importanti vi è l'accordo raggiunto a fine Ottocento a Buenos Aires tra i decani dell'impresariato italiano in Argentina, Cesare Ciacchi e Angelo Ferrari: dopo anni di guerra, nel 1890 il Politeama e l'Opera iniziano a organizzare insieme le proprie stagioni, con un'unica grande compagnia. Molto stretti i legami anche tra Ciacchi e il cugino Luigi Ducci, impresario delle maggiori piazze del Cile, del Brasile, della Bolivia e del Perù. Analoga esperienza di cartello quella del citato Arturo Padovani in Cile. Sia Padovani sia Ciacchi avranno un ruolo importante nella Sociedad Teatral Ítalo-Argentina.

⁸¹ *Le rovine dei trusts*, in «Corriere della Sera», 4 ottobre 1903.

disastrosa, sostituendo all'alea di una dubbia speculazione la sicurezza di benefici costanti, artisticamente garantendo al pubblico spettacoli in ogni genere d'arte di primissimo ordine, presentati con decoro e con elementi di non dubbio valore.⁸²

Promotore della STIA è Walter Mocchi, ex dirigente della frangia rivoluzionaria del Partito Socialista Italiano, convertitosi all'impresariato sulle orme della moglie, il soprano Emma Carelli, e destinato a imporsi fino al secondo dopoguerra come uno dei più influenti organizzatori attivi tra Italia e Sud America⁸³. Già nel 1905 Mocchi teorizza la formazione di un "Sindacato teatrale Italo-Sud-Americano" in grado di eliminare gli intermediari che – in una piazza ristretta come quella di Buenos Aires – portano alla lievitazione dei cachet degli artisti in arrivo dall'Europa; nell'inverno del 1907 egli riesce a inserirsi nella lotta tra Ópera, Politeama e Coliseo, stringendo un accordo con gli impresari Cesare Ciacchi e Charles Séguin che prelude alla formazione della STIA⁸⁴. L'incontro con Séguin è determinante: uomo d'affari di origine francese a capo di un impero economico assai diversificato, egli è anche costruttore e proprietario di numerose sale teatrali, generalmente improntate a una programmazione commerciale in grado di generare rapidi profitti⁸⁵. Séguin,

⁸² *La grande Società teatrale Italo Argentina*, art. cit.

⁸³ Nato a Torino nel 1871, Mocchi si diploma tenente di artiglieria e nel 1892 si iscrive a giurisprudenza a Napoli. Qui si avvia a un'importante carriera politica: iscritto alla federazione socialista, nel 1897 partecipa alla spedizione in Grecia dell'anarchico Cipriani. Tornato a Napoli, comincia la sua collaborazione con l'«Avanti!», diventando uno dei protagonisti del PSI e dei moti partenopei del 1898. Nello stesso anno sposa il soprano Emma Carelli e si trasferisce a Milano, iniziando la fase più calda della sua carriera politica: teorico della frangia rivoluzionaria del partito, nel 1904 è tra i promotori dello sciopero generale di Milano. Nel 1905 Mocchi abbandona la politica dopo la mancata elezione in parlamento e si converte al commercio teatrale. Dal 1907 Mocchi è uno dei protagonisti del grande impresariato transoceanico attraverso la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina e (dal 1908) la Società Teatrale Internazionale. Agente delle tournée sudamericane di Mascagni e Strauss, nel 1910 fonda La Teatral e si separa dalla STIA, assumendo in solitaria la gestione di molte sale sudamericane e del Costanzi (dal 1912), che eserciterà fino al 1926 insieme alla moglie. Col passaggio del Costanzi al Governatorato di Roma (1926) e la successiva morte della Carelli (1928), Mocchi si trasferisce in Brasile, continuando la sua opera di organizzatore teatrale e sposando in seconde nozze il soprano Bidu Sayão, della quale lancia la carriera. Dagli anni Trenta si lega al Partito Nazionale Fascista, tornando col dopoguerra alla sua attività impresariale sudamericana. Muore a Rio de Janeiro nel 1955. Sulla figura centrale di questo impresario e sulle sue attività internazionali, cfr. Paoletti 2020.

⁸⁴ All'inizio del 1907 il giovane Séguin, già proprietario del Casino, si propone di avviare a teatro d'opera il Coliseo in società con il decano Ciacchi, per evitare che la chiusura temporanea del suo Politeama lasci campo libero nella scena lirica all'Opera gestita dal rivale Camillo Bonetti. Mocchi distribuisce gli artisti primari della propria agenzia tra Opera e Coliseo, annientando la concorrenza delle sale minori: «Diremo soltanto che la Compagnia Ciacchi partirà il 15 aprile e quella Bonetti il 25 dello stesso mese: che la prima dopo Buenos Aires si recherà a Rosario, Montevideo, Rio Janeiro e S. Paulo, mentre la seconda farà in agosto semplicemente le solite recite al "Solis" di Montevideo». *L'inaugurazione di un grande teatro a Buenos Aires*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 37, 15 febbraio 1907.

⁸⁵ Nato in Francia nel 1877, Charles Séguin si trasferisce a Buenos Aires a 18 anni. Attraverso la Tournée Séguin, con agenzia a Parigi, organizza le stagioni transoceaniche di molti artisti italiani, tra cui quella di Ettore Petrolini (1907). La sua attività teatrale si concentra sull'esercizio di numerose sale argentine, tra cui il Teatro Casinò de la Calle Maipu e il Pabellon de las rosas di Buenos Aires, che impronta a una programmazione di stile parigino, caratterizzata da serate danzanti, spettacoli leggeri (soprattutto cabaret e music hall) e, dal 1905, anche da competizioni di lotta greco-romana. Nel 1908 costruisce il Casino di Montevideo. Séguin ha speculazioni che spaziano dall'editoria (è comproprietario del *Le Courier de la Plata*) alle più svariate attività industriali: proprietario delle miniere d'argento dell'Ampallado, è anche gerente della Società elettrica del Nors, della Società Mar de la Plata Jokey Club, consocio di società di costruzioni in Uruguay e Paraguay, nonché importatore in Sud America della francese Auto Dion-Buton. Dal 1908 esercisce il Teatro Scala di Buenos Aires (poi Esmeralda, dal 1922 Maipo), che diventa presto la "Cattedrale della rivista". Su questo impero economico alcuni detrattori, tra cui il poeta Enrique Cadícamo, adombrano il sospetto di una collusione di Séguin con la malavita e con la tratta delle bianche. Cfr. Szwarczer 2010: 25-26.

influyente azionista del Banco Francés del Río de la Plata, fornisce a Mocchi la base finanziaria necessaria per costituire la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. In seguito, l'anonima consoliderà la propria posizione attirando capitali freschi di piccoli investitori attraverso una sottoscrizione pubblicizzata sui principali periodici argentini, che dovrebbe garantire “non soltanto un magnifico vantaggio economico per gli azionisti, ma porterà anche un beneficio visibile al pubblico, portando nei [...] teatri che gestirà in esclusiva [...] gli artisti più eccellenti del mondo, sia nella lirica sia nella drammatica”⁸⁶. La capacità di comunicare a mezzo stampa ambizioni e risultati della propria attività sarà uno dei tratti distintivi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, che coinvolge in effetti nel proprio consiglio direttivo delle figure di primo piano della vita politica, economica e culturale italo-argentina: l'uomo d'affari e progettista César González Segura (presidente), il giurista e docente Antonio Tarnassi (vicepresidente), già consulente del governo argentino per “la formación del Registro Civil argentino”⁸⁷, Alejandro Olivero (segretario), il giornalista e fondatore del «Corriere d'Italia» Andrés Luzio (tesoriere), León Forqués, Carlos Aubone, Ángel Alegría (consiglieri). Direttore generale è Charles Séguin, mentre Mocchi viene nominato Agente generale per l'Europa.

Scopo di Mocchi è creare a Milano, principale piazza teatrale internazionale, un'agenzia indipendente in grado di trattare direttamente con artisti e grandi editori musicali, accaparrandosi alla fonte maestranze, spartiti e copioni senza incorrere in alte spese di mediazione⁸⁸. Tale esperienza fornirà le premesse per la costituzione anche in Italia di una grande anonima complementare alla STIA: il 24 luglio 1908, grazie all'apporto di capitali della Italo-Argentina, viene fondata a Roma la Società Teatrale Internazionale (STIn), che coinvolgendo i principali protagonisti della scena lirica italiana (*in primis* l'editore Sonzogno) ottiene la gestione dei principali teatri del Regno e dovrebbe assicurare la circuitazione di compagnie e repertorio sfruttando la complementarità delle stagioni tra gli emisferi Nord e Sud⁸⁹. Sebbene le due società abbiano statuti indipendenti e siano composte da azionariati con estrazioni e aspirazioni diverse – scopertamente

⁸⁶ “no sólo de una magnífica ventaja económica para las accionistas, sino que también aportará al público un beneficio visible trayendo a los [...] teatros que explotará exclusivamente esta sociedad [...] los artistas más excelentes, tanto líricos como dramáticos, del mundo.” *Desarrollo del comercio teatral en Buenos Aires*, in «Caras y Caretas», a. XI, n. 527, 7 novembre 1908. La pagina pubblicitaria contiene anche il *Boletín de suscripción* alla STIA, che con l'acquisto di un taglio minimo di dieci azioni da cento pesos l'una garantisce l'acquisto a prezzi scontati di abbonamenti e palchi nei teatri gestiti dalla società non solo in Argentina, ma anche all'estero.

⁸⁷ Petriella-Sosa Miatello 1976: *ad vocem*.

⁸⁸ L'agenzia è istituita il 15 gennaio 1908 in via San Pietro all'Orto 7, nell'elegante Galleria De Cristoforis, nei locali de *L'Arte Drammatica* che Mocchi acquista da Enrico Polese. Descrizione delle sale, con fotografie, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 7-8, 10-25 aprile 1908.

⁸⁹ La STIn ha un capitale sociale di due milioni suddiviso in 400 azioni, di cui due quinti (160) in mano alla STIA. La nuova società acquista il Teatro Costanzi di Roma (oggi Teatro dell'Opera) e gestisce il Carlo Felice di Genova, il Regio di Parma, il Regio di Torino, il Petruzzelli di Bari e l'Argentina di Roma. Per la ricostruzione di tali vicende rimando a: Paoletti 2015.

commerciale la STIA, con ambizioni anche culturali la STIn⁹⁰ – le modalità operative e i fini sociali delle due consorelle saranno, alla prova dei fatti, molto simili.

II.2 *La struttura a rete e il nuovo ruolo degli impresari*

A pochi mesi dalla sua costituzione, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina controlla già i principali teatri sudamericani, tra cui sette delle nove sale di prima categoria di Buenos Aires – incluso il grandioso Colón recentemente reinaugurato⁹¹ – nonché l'Ópera e l'Olimpo di Rosario e, in Cile, il Sócrates di Valparaíso e i Municipali di Concepción, Santiago e Talca. A questi, si aggiungeranno nelle stagioni successive il Solís di Montevideo e i principali teatri brasiliani: il Municipal e il Lirico di Rio de Janeiro e i due principali di São Paulo⁹². Queste sale creano tra loro una rete che permette la circuitazione delle compagnie scritturate, ottimizzando gli spostamenti e permettendo una razionalizzazione dei costi. Per creare la rete, la STIA attua una politica molto aggressiva nei confronti degli impresari, ovvero delle figure che fino ad allora erano poste al centro del mercato teatrale: in cambio dell'assunzione del rischio d'impresa da parte della Italo-Argentina, essi accettano di sottoscrivere dei contratti che li trasformano in "direttori dei teatri", ovvero in semplici dipendenti con oneri artistici ma estromessi dalla gestione finanziaria. Subordinati a funzionari nominati dal Consiglio di Amministrazione, gli impresari legati alla STIA trasferiscono alla gestione della società i teatri di proprietà o concessi loro dalle amministrazioni municipali, rinunciano a gestire sale concorrenti e si obbligano a servirsi dell'Agenzia generale per tutte le trattative di affari. La scrittura degli artisti di ciascun teatro deve essere infatti coordinata da una giunta esecutiva nominata dalla STIA, che ha il compito di armonizzare i contratti coordinandone gli impegni con le diverse sale della rete. Se da un lato gli impresari accettano di trasferire gran parte del loro potere, dall'altro ricevono un trattamento economico che elimina le precarietà storicamente connesse alla loro professione: nella STIA – e poi anche nella STIn, che ricalcherà fedelmente questa struttura – gli impresari percepiscono uno stipendio fisso, provvigioni sugli incassi giornalieri, diarie e partecipazioni agli eventuali utili della

⁹⁰ Alcuni promotori della STIn perseguono delle finalità mecenatistiche di rinnovamento dell'arte lirica italiana, svincolate dal risultato economico. Tra questi azionisti – presto esclusi dalla società – troviamo tra gli altri il presidente del Teatro alla Scala Uberto Visconti di Modrone e il compositore Giacomo Orefice.

⁹¹ Oltre al Colón: Circo Arena e Coliseo, Odeón, Avenida, Constitución e Victoria.

⁹² A proposito della stagione invernale del 1908, si afferma anche che la STIA "En Bahía Blanca ha comprado por 170.000 el Politeama" (*Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907). Sebbene la fonte giornalistica sembri bene informata, la notizia è da verificare con il supporto di fonti primarie che, al momento, non mi è stato ancora possibile consultare.

stagione. Inoltre, viene eliminato del tutto il rischio d'impresa, poiché gli eventuali disavanzi di gestione sarebbero stati ripianati dalla società.

Grazie a tali garanzie, la STIA si assicura la collaborazione delle figure preminenti nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo in Sud America, tra cui il portoghese Faustino Da Rosa, proprietario tra l'altro delle principali sale drammatiche di Buenos Aires, Odeón e Avenida, lo storico impresario dei teatri cileni Arturo Padovani, nonché Luigi Carpentiero per la piazza di Rosario, João Cateysson per quella di Rio de Janeiro e Cesare Ciacchi, già proprietario del Politeama della capitale argentina, che viene coinvolto in quanto decano delle stagioni liriche bonaerensi. È proprio grazie a Ciacchi che la STIA conquista il nuovo Colón: nel 1908 l'impresario ottiene dal municipio di Buenos Aires l'appalto per la gestione del teatro, che viene larvatamente ceduto al trust. Sebbene il trasferimento della concessione sia formalmente vietato, Ciacchi elude i vincoli contrattuali coinvolgendo la Ítalo-Argentina "in qualità di socia amministrativa, che non figurava nel contratto municipale"⁹³. Le sterminate polemiche che conseguono all'escamotage ci consentono di sopperire alle lacune d'archivio relative alla STIA⁹⁴: per replicare alle polemiche dei rivali – *in primis* a quelle di Camillo Bonetti, escluso dalla gara – il foglio d'agenzia di Walter Mocchi descrive infatti con un buon livello di dettaglio il contratto che lega Ciacchi alla STIA, evidenziandone gli elementi di novità:

Dopo una lunga questione [...] oggi deve firmarsi il contratto pubblico con il quale si mette d'accordo il sig. Ciacchi con la S.T.I.A. per l'esercizio del teatro Colón. Per questo convegno la S.T.I.A. si assume l'esercizio e l'amministrazione del teatro Colón. La società si assume l'attivo e passivo del signor Ciacchi. Il signor Ciacchi sarà il direttore tecnico del Colón; però *dovrà esercitare il suo mandato d'accordo con la S.T.I.A.* Gli artisti saranno contrattati per mezzo dell'agenzia che a tale scopo la S.T.I.A. ha in Italia. Il signor Ciacchi avrà in retribuzione dei suoi servizi 1000 ps. (pari a L. 2200) mensili ed il 20% sui benefici. Per di più gli consegneranno per cessione nel contratto stipulato con la Municipalità, L. 110.000. Il Colon sarà amministrato e diretto da

⁹³ "en carácter de socia administrativa, la cual no figuraba en el contrato municipal". Caamaño 1969: III, 75. La convenzione quinquennale con il Municipio di Buenos Aires è firmata unicamente da Ciacchi. Tale modello sarà fedelmente ricalcato dalla STIn nel suo rapporto con gli impresari e con le amministrazioni comunali italiane.

⁹⁴ Per la STIn, invece, disponiamo di ponderosa documentazione, conservata a Roma presso l'Archivio Storico Capitolino e presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio. Cfr. Paoletti 2015 e Paoletti 2016.

un consiglio tecnico che funzionerà sotto la direzione della Società, facendone parte anche i direttori del teatro che costituiscono questa società. Tutte le risoluzioni saranno prese dalla Giunta, lasciando al direttore tecnico quanto si riferisce a dettagli interni. Con questo assestamento sarà definitivamente assicurato l'esito del Colon; e questo teatro viene ad occupare il primo posto, che indiscutibilmente gli spetta e che solo gli si sarebbe potuto disputare per difficoltà finanziarie. Però il più interessante ed importante di questo assestamento è che ciò assicura per l'anno prossimo una brillante stagione fuori di ogni concorrenza possibile. La S.T.I.A. terrà largo campo per formare il suo elenco, contando, come conta, su 4 o 5 teatri principali fra i quali il Costanzi di Roma. A formazione delle compagnie future sarà sottoposta inoltre al consiglio tecnico che è in Italia, che concluderà i contratti per i suoi teatri, il Colon e gli altri che possiede nell'America del Sud.⁹⁵

Per la definizione delle compagnie, scritturate tentando di realizzare delle economie di scala tra i teatri in Europa e Sud America gestiti dalla STIA e della STIn, ecco dunque che si rivela ancora una volta essenziale l'agenzia comune tra le due società: gestita a Milano da Mocchi, essa diventa unica responsabile per ogni genere di contratto⁹⁶ e garantisce all'agente uno stipendio di L. 24.000 all'anno, "con una partecipazione agli utili del 10% che egli dovrà suddividere con gli Agenti"⁹⁷ a lui sottoposti. Se resta su carta l'ambizione di un laboratorio artistico e di un magazzino scenografico condiviso tra le due società⁹⁸, si realizza invece la più grande ambizione che aveva spinto alla creazione del trust: grazie alla rete dei teatri in mano alla STIA, "le compagnie [...] non faranno più la traversata dell'Oceano [...] per poi trovarsi in impicci dopo aver fatta la sola piazza di Buenos Ayres

⁹⁵ *Teatro Colon. Il Sig. Ciacchi e la Società Teatrale Italo-Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 13, 6-20 luglio 1908.

⁹⁶ "Tanto la STIN che la STIA si obbligano a trattare e concludere esclusivamente a mezzo della comune Agenzia oggi costituita, ogni genere di contratti e scritture con artisti, spettacoli *tournées* liriche, drammatiche, operettistiche, di varietà, di concerti, di circhi equestri ed anche di solisti senza nessuna esclusione di sorta, nonché con tutti i fornitori teatrali, Società di navigazione, di trasporti ecc., obbligandosi ancora a versare alla cassa della comune Agenzia generale integralmente [le] commissioni dichiarate nei contratti". Archivio Storico Capitolino di Roma, *Società Teatrale Internazionale*, b. 1, fasc. 19, *Contratto per l'ordinamento di una comune Agenzia della STIN e della STIA*, s.d. [autunno 1908].

⁹⁷ *Ibid.* Il contratto è firmato il 18 aprile 1909. Cfr. Ivi, b. 8, fasc. 6.

⁹⁸ Per tale operazione viene dato incarico al pittore Duilio Cambellotti, autore tra l'altro delle scenografie per *La Nave* di d'Annunzio.

o dovendo limitare il loro giro alle sole solite brevi gite a Rosario e Montevideo; avranno la garanzia di una lunga *tournée* logicamente organizzata”⁹⁹.

A dimostrazione dell’interesse della STIA e dei suoi protagonisti per lo sviluppo del commercio teatrale anche nelle aree interne interessate dalle rotte fluviali, è da segnalare, nel 1909, l’ingresso nel trust del Teatro Municipal di Santiago del Estero¹⁰⁰, mentre già nel 1908 Faustino Da Rosa si era assicurato la concessione trentennale del Teatro y Casino di Tucumán, che costruisce a proprie spese grazie a un accordo particolarmente favorevole con il governo locale¹⁰¹. Potentissimo dioscuero dell’organizzazione teatrale di prosa tra Europa e Sud America, Faustino Da Rosa¹⁰² giocherà un ruolo essenziale nello sviluppo della STIA: impresario delle tournée sudamericane – tra gli altri – di Eleonora Duse, di Antoine, di María Guerrero e degli artisti della Comédie Française, egli porta in dote alla Ítalo-Argentina le principali sale drammatiche che possiede a Rosario, a Montevideo, a Buenos Aires e in altre località più remote. Anche quando l’esperienza della Ítalo-Argentina sarà conclusa, Faustino Da Rosa continuerà a interessarsi delle rotte fluviali: nel 1923, in società con Walter Mocchi, sarà il responsabile dell’edificazione e della gestione del Teatro Independencia di Mendoza. Sebbene tale impresa esuli dalla storia della STIA, essa rappresenta un versante poco noto di una collaborazione che si consolida proprio a partire dall’esperienza del trust italo-argentino, portando negli anni successivi a risultati di grande rilievo: oltre al teatro di Mendoza, Mocchi e Da Rosa ottengono la concessione in solitaria del Colón (1922) e l’organizzazione, negli anni Venti, delle tournée sudamericane di Richard Strauss, di Felix Weingartner e dei Wiener Philharmoniker, con l’esecuzione per la prima volta in Argentina del repertorio lirico tedesco in lingua originale.

II.3 Risultati artistici della STIA

All’inizio del Novecento le Americhe, forti di congiunture economiche favorevoli, rappresentano i mercati teatrali più redditizi per le compagnie liriche e drammatiche. Se in Europa lo spettacolo

⁹⁹ In «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 51, 15 novembre 1907. L’ottimizzazione degli spostamenti delle compagnie è resa possibile, oltre che da un’organizzazione più moderna delle tournée, anche dallo sviluppo industriale e infrastrutturale delle nazioni latinoamericane: oltre alle rotte fluviali, nel 1910 viene inaugurata la linea ferroviaria Buenos Aires – Valparaiso, che attraverso le Ande collega Atlantico e Pacifico.

¹⁰⁰ Victor Demarzat, *Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres*, in «Comœdia», a. III, n. 702, 1 settembre 1909.

¹⁰¹ In cambio di una concessione trentennale e dell’esonera dal pagamento delle tasse, Da Rosa si impegna a costruire un hotel, un casino e un teatro da non meno di duemila posti, con l’unico obbligo di tenerli aperti da aprile a settembre. Gli incassi del casino dovranno essere reinvestiti per almeno il 15% in opere di «beneficencia, asistencia social e instrucció pública». Honorable Legislatura de Tucumán, *Ley n. 972*, 18 agosto 1908, in *Compilacion de Leyes y Decretos*, Tomo XXXII, p. 130. Consultabile su <http://www.legislaturadetucuman.gbo.ar>.

¹⁰² Nato a Lisbona nel 1861, è figlio dell’impresario José Antonio da Rosa, che lo avvia allo studio dell’arte lirica a Padova. Nel 1889 debutta a Rovigo come basso nell’*Ernani*, ma abbandona presto il canto per «fez-se emprezario e agente theatral na República Argentina e em Madrid». Bastos 1898: 382.

operistico e il tradizionale teatro di prosa vivono una sempre più grave crisi dovuta al mutamento di gusti del pubblico e all'inarrestabile ascesa del cinematografo e dei generi concorrenti – operetta, varietà, *café chantant*¹⁰³ – dall'altra parte dell'Atlantico la situazione si presenta, almeno in apparenza, meno problematica:

L'America è diventata oramai una colonia italiana, per ciò che riguarda il teatro in generale, e particolarmente il teatro di musica. In pochi anni l'arte nostra si è imposta così, che i principali impresari si contendono, a prezzi favolosi, i nostri nomi migliori. Le stagioni liriche da prima parte e di lieve importanza, si sono moltiplicate con un crescendo veramente rossiniano; assumendo il significato di veri avvenimenti. E con il fiorire della primavera italiana, mentre da noi i massimi teatri vanno chiudendosi, i grandi transatlantici accolgono quanto di meglio noi abbiamo ammirato e applaudito e fanno la rotta verso il Nord e verso il Sud delle Americhe.¹⁰⁴

L'articolo, redatto da un periodico vicino alla STIA, fotografa una situazione in rapida evoluzione: il pubblico – e in particolare la nuova borghesia commerciale – non si accontenterà più delle riprese dei vecchi spettacoli di repertorio, ma pretenderà che alla sempre più numerosa presenza dei divi e si aggiunga l'onore delle prime assolute¹⁰⁵. Andrà insomma presto configurandosi anche nelle Americhe quella necessità di creare un "evento" spettacolare opulento e mondano, spesso svincolato dall'esito artistico, che porterà il grande impresario Adolphe Branchard ad affermare:

Les artistes allant à Buenos-Ayres avec une réputation déjà acquise ont à compter avec un public dont l'éducation artistique est rudimentaire. [...] après des salles de premières rutilantes de toilettes et de bijoux (on venait moins pour écouter que pour se faire voir), comptèrent environ 80 spectateurs à partir des deuxièmes représentations de chaque pièce [...]. Donnez en français ou en italien des représentations de premier ordre avec

¹⁰³ Per un inquadramento generale, cfr. Sorba 2004.

¹⁰⁴ *Le compagnie liriche in America*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907.

¹⁰⁵ Celeberrimi casi de *La fanciulla del West* di Puccini (Metropolitan di New York, 10 dicembre 1910) e di *Isabeau* di Mascagni (Coliseo di Buenos Aires, 3 giugno 1911).

des artistes d'une réputation européenne, universelle, vous ne ferez jamais vos frais.¹⁰⁶

L'amara riflessione è ispirata a Branchard dal fallimento del Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe, con primadonna Suzanne Desprès, durante la tournée organizzata da Faustino Da Rosa nei suoi teatri gestiti dalla STIA. Un fallimento che porterà a scambi d'accusa reciproci tra impresario e compagnia, con grande eco sulla stampa internazionale. Nelle sue memorie, Lugné-Poe avrà parole durissime per Faustino Da Rosa, che "volendo essere il Re del Teatro nell'America del Sud ha firmato troppi impegni con troppe compagnie [affidandosi a un trust] di proprietari di teatri che chiama pomposamente «La Sociedad teatral Italo-Argentina»" con il solo miserevole scopo di "réduire ou de casser les contrats" (ridurre o rompere i contratti)¹⁰⁷. Il fallimento del Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe è in effetti dovuto a un eccesso di offerta: mentre all'Avenida è in scena la compagnia di Suzanne Desprès, in un altro teatro in mano alla STIA e a Da Rosa, l'Odeón, vanno in scena le recite di alcuni grandi nomi della Comédie Française (Albert Lambert, Charles Le Bargy). Inoltre, nel teatro concorrente, il Politeama, va in scena Gabrielle Réjane. Che un uomo di teatro esperto come Da Rosa, che già negli anni precedenti aveva organizzato la tournée della Desprès con la compagnia di Antoine, avesse sovrastimato le capacità della piazza? In realtà il problema sembra nascere da un calcolo dell'impresario: Da Rosa aveva infatti imposto le quaranta recite della Desprès all'interno di un contratto che avrebbe nella stagione successiva garantito a Da Rosa l'esclusiva per i suoi teatri di Eleonora Duse, nome di cartello per eccellenza. Pertanto, l'impresario giudica conveniente aprire il sipario del suo nuovo teatro, l'Avenida, con un artista di richiamo ma su una sala semivuota: "il successo fu quello che avevo previsto: nullo. Neppure una sola volta mi sono rifatto delle spese. Ho pensato che il meglio fosse dare le quaranta rappresentazioni di seguito, in modo da sbarazzarmene al più presto, considerando i cinquantacinquemila franchi come un aumento del cachet della Duse"¹⁰⁸. Al fine di ottimizzare le perdite, Da Rosa risparmia su quanto è a suo carico, ovvero "les pauvres décors" nel quale costringe ad agire la compagnia¹⁰⁹; ed è proprio il danno artistico che sarà contestato da Lugné-Poe, il quale affiderà le sue proteste alla giustizia e alla stampa, pur consapevole "che alcuni dei giornalisti più importanti, tra cui il critico di un grande quotidiano, è gentilmente

¹⁰⁶ Branchard 1913: 16-18.

¹⁰⁷ "voulant être le Roi du Théâtre en Amérique du Sud, il a signé trop d'engagements avec trop de troupes [affidandosi a un trust] de propriétaires de théâtres qu'il a appelé pompeusement «La Sociedad teatral Italo-Argentina»". Lugné Poe 1933: 248.

¹⁰⁸ "Le succes fut ce que j'avait prévu: nul. Pas une seule fois, on ne fit les frais. J'estimai que le mieux était de donner les quarante représentations à la suite, afin d'en être le plus tôt possible débarassé et de considérer les cinq cinquante mille francs comme une augmentation au cachet de Mme Duse". Léopold Valois, *Conversation avec M. Faustino Da Rosa*, in «Comœdia», a. III, n. 750, 19 ottobre 1909.

¹⁰⁹ Victor Demarzat, *Suzanne Desprès victime du trust argentine*, in «Comœdia», a. III, n. 692, 22 agosto 1909.

alloggiato in un immobile di Da Rosa, il quale si è conservato un diritto di controllo sui suoi articoli”¹¹⁰.

La spietata logica mercantilistica di Da Rosa rispecchia perfettamente l’ottica del trust teatrale, come spiega Séguin: “La STIA [...] è l’inventrice dell’idea della nostra industria” e intende guidarla “con criteri commerciali, contrariamente ai criteri da mecenati e non spiccatamente commerciali”¹¹¹, anche se questi criteri dovessero contrastare con il risultato artistico. Tale finalità è perseguita con convinzione dalla Ítalo-Argentina anche nel più importante palcoscenico che riesce ad assicurarsi, quello del grandioso Colón, che sotto la sua egida viene inaugurato il 25 maggio 1908. Persino il titolo inaugurale, *l’Aida* di Giuseppe Verdi, pare il frutto di una scelta piuttosto casuale: pur allestita con un cast di grande importanza, l’opera sembra svincolata da motivazioni estetiche o culturali profonde. Ricostruisce una fonte informata:

Cesare Ciacchi prese possesso del teatro per preparare la giornata campale, coadiuvato dai rappresentanti della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina e specialmente da Walter Mocchi e Luigi Ducci. – Con quale spettacolo dovrà aver luogo l’inaugurazione? – Con *Otello* di Verdi? Con Antonio Paoli, Titta Ruffo, Maria Farneti: una triade di grandi artisti. Però Paoli era arrivato un po’ malato. Niente *Otello*, allora! – Con una *Gioconda*? – Sì, se la sera della partenza dall’Italia, non si fosse ammalata quella che doveva essere l’interprete desiderata: Eugenia Burzio. – Con *Tristano e Isotta* per il debutto di Amelia Pinto e Giuseppe Borgatti, con Luigi Mancinelli, il grande maestro, come direttore? – Sí, però tutto il materiale per lo spettacolo wagneriano stava ancora alla dogana e nessun ordine, nessuna disposizione anche impartita... dall’alto, riuscì a farlo spedire in tempo. E poi... e poi non era proprio nel nome di Giuseppe Verdi che si dovrebbe inaugurare un grandioso tempio dell’Arte, nella più ricca capitale del nuovo mondo latino – ideato da un italiano: Angelo Ferrari; costruito secondo progetti e disegni di artisti italiani; nel quale avevano lavorato innumerevoli braccia italiane; destinato a spettacol[i] di opera grandiosi, di compagnie italiane? Nell’atrio di entrata del tempio dovrà sorgere un

¹¹⁰ “que certains journalistes plus importants, telle la critique d’un des grands quotidiens, est logée gracieusement dans l’immeuble par Da Rosa qui s’est conservé un droit de regard su ses articles”. Ligné Poe 1933: 249.

¹¹¹ Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, *Tribunale Civile e Penale*, b. 710/1908, fasc. 4, Verbale di Assemblée Generale di 2 convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”, Roma, 11 settembre 1909.

qualche giorno la statua di Giuseppe Verdi! Il nome del Cigno di Busseto doveva stare unito al ricordo di una nuova glorificazione dell'arte italiana che è oggi substrato e vita della nascente arte argentina, nonostante l'ostentato snobismo dei piccoli dottori dell'ultima ora. Ciacchi ha dato più di 30 anni di educazione artistica a questa sua patria di adozione, però non abbandonò per un solo istante di essere un fervente italiano. L'inaugurazione doveva aver luogo a ogni costo! Non mancavano elementi per mettere degnamente in scena, in 48 o 24 ore, una *Aida* e... comparve infine il primo cartello che la annunciava.¹¹²

A dispetto del successo delle opere portate in scena – successo dovuto probabilmente più agli interpreti di richiamo che non allo spettacolo nel suo insieme – il criterio gestionale improntato a criteri smaccatamente commerciali costerà alla STIA la temporanea perdita del Colón. A differenza della maggior parte delle altre sale in mano alla società, infatti, il maggior teatro lirico di Buenos Aires è di proprietà pubblica e prevede l'erogazione da parte del municipio di una sovvenzione vincolata anche a criteri di qualità artistica. Sebbene la Ítalo-Argentina, con grande anticipo sui tempi, scritturi per la preparazione degli allestimenti del Colón un *régisseur* (Remo Ercolani) e pubblicizzi le forniture di scenografie, costumi e attrezzeria con magniloquenti reportage sui periodici a lei vicini¹¹³, evidentemente la loro resa non viene giudicata sufficiente a confermare la concessione. Nel caso del Colón, inoltre i problemi della STIA sembrano legati anche alla difficoltà di armonizzare la circuitazione di artisti e scenografie tra piazze molto lontane, che causa problemi nell'alternanza dei titoli in cartellone: nell'agosto del 1909 si verificano delle proteste per la mancata andata in scena degli annunciati e attesi *Ugonotti*, sostituiti all'ultimo dalla più volte replicata *Dannazione di Faust*. Di fronte ai fischi, il direttore Luigi Mancinelli arresta la rappresentazione e a nulla vale l'intervento in palcoscenico di Ciacchi per calmare il pubblico. L'esito è disastroso:

Si fa sapere che lo spettacolo è sospeso e dalle gallerie ci si avvia verso le biglietterie per farsi rimborsare [...]. La stampa, l'indomani, si è mostrata severa, poiché il Trust non ha più simpatie e non conta più, ahimè, difensori: Mancinelli e gli artisti, intervistati, hanno condannato

¹¹² *El Teatro Colón de Buenos Aires*, in «La Revista Artística de Buenos Aires», a. X, n. 8-9-10, 30 ottobre 1908. L'articolo è citato in Weber 2016.

¹¹³ Si veda a proposito il numero speciale *I fornitori del "Teatro Colon" di Buenos Ayres*, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 4, 1 marzo 1908.

l'amministrazione del Colón, mettendo certi puntini su certe 'i'. In generale, si scrive dappertutto che è la morte imminente di un'Associazione mal condotta, che non ha mai fatto nulla per l'Arte e non ha neppure fatto dei soldi.¹¹⁴

È bene segnalare che analoghi problemi – e analoghi giudizi – furono espressi nello stesso periodo in Italia nei confronti della Società Teatrale Internazionale, senza che per questo l'anonima fosse costretta a dichiararsi fallita. A proposito della circuitazione dei materiali di scena più pregiati, è inoltre utile sottolineare che gli stessi vengono probabilmente utilizzati soltanto per le recite al Colón e nei teatri lirici principali, destinando materiali più poveri e più semplicemente trasportabili per il giro delle compagnie nelle piazze minori. Lo stesso pare verificarsi a proposito delle masse corali e orchestrali, che rispetto a Buenos Aires al di là del Rio de la Plata risultano ridotte. Come afferma polemico un giornalista uruguayano, “grazie alla parola del formidabile «trust» teatrale italo-argentino, Montevideo è rimasta senz'opera, vale a dire senza musica, giacché, per la maggior parte della gente, l'opera è la summa dell'arte musicale”¹¹⁵.

A dispetto delle polemiche, il trust messo in piedi dalla STIA nel 1909 è comunque di grande importanza. Il programma prevede al Colón diretto da Cesare Ciacchi la Grande Compagnia Lirica Italiana con maestri concertatori e direttori d'orchestra Luigi Mancinelli e Giuseppe Baroni, che si esibisce in parte anche a Santiago del Cile e a Valparaiso sotto la direzione di Arturo Padovani e di Giorgio Polacco per poi spostarsi al Coliseo, all'Avenida e in altri teatri periferici con la direzione di Michele Tornesi. Sotto l'amministrazione di Faustino Da Rosa troviamo, oltre ai già citati Le Bargy, Lambert Fils e Suzanne Desprès, anche la Compagnia Drammatica Italiana con Ermete Novelli ed Emma Gramatica, che dopo le recite all'Odeón si sposteranno negli altri teatri gestiti dalla società. Sempre nella stagione sudamericana organizzata dalla STIA troviamo poi la compagnia dialettale napoletana di Carlo Nunziata, la compagnia spagnola di zarzuela di Emiliano Sagi Barba e la compagnia d'operette tedesca Pakque, a dimostrazione del tentativo d'intercettare e soddisfare il bisogno variegato di spettacolo – anche leggero – delle comunità di espatriati di origine europea.

¹¹⁴ “On fait savoir que le spectacle est suspendu et des galeries on se rue vers les guichets pour se faire rembourser [...]. La Presse, le lendemain, se montra sévère, car le Trust n'a plus de sympathies et il ne compte plus, hélas, de défenseurs : Mancinelli et les artistes, interviewés, ont condamné l'administration du Colón, en mettant certains points sur certains i. En général, on écrit partout que c'est la mort prochaine d'une Association mal conduit, qui n'aura rien fait pour l'Art et qui n'aura point fait d'argent”. *Scandale à l'Opéra*, in «Comœdia», a. III, n. 692, 22 agosto 1909.

¹¹⁵ , “gracias á la palabra del formidable «trust» teatral italo-argentino, Montevideo se ha quedado sín ópera, vale decir, sin música, ya que, para la mayoría de la gente, la ópera es el sumun del arte musical”. *Monsieur Perrichon* 1911: 234.

Disponendo purtroppo di scarse fonti primarie relative all'andamento economico della Sociedad Teatral Ítalo-Americana, è difficile ricostruire il risultato finanziario del trust. All'interrogativo prova a dare una risposta, già nel 1909, l'attento cronista di «Comœdia», il quale tenta di affidarsi a dati oggettivi – quali il versamento del diritto d'autore – per verificare la riuscita dell'impresa. Sebbene non sembri improbabile ipotizzare un'elusione nel pagamento delle imposte, la ricerca pare documentata e i risultati interessanti:

Ho parlato del Colón, che, in quattordici mesi d'esistenza, non ha divorato meno di ventisei milioni e mezzo di Franchi; alcuni dicono sessanta milioni, e potrebbe essere. Incidentalmente, diciamo che il Colón, che realizza spesso, delle entrate superiori ai trentamila Franchi, versa alla Società degli Autori un diritto fisso per rappresentazione di 50 Franchi, ovvero lo 0,17% [...]. L'Odéon è il più produttivo dei teatri del Trust. Per le rappresentazioni delle grandi compagnie, i diritti d'autore versati, per ogni rappresentazione, sono di 250 Franchi. L'Avenida è il peggior affare di questo consorzio straordinario. Il 2% è versato agli Autori [...]. Il Coliseo è imponente per il silenzio sovrano che vi regna. Le Variedades – che ha sei settimane – ha chiuso le sue porte otto giorni dopo l'apertura.¹¹⁶

Osservando i bilanci della Società Teatrale Internazionale, nei quali l'andamento economico della Ítalo-Argentina si riverbera, pare in effetti che il trust sudamericano riesca a imporsi in termini di repertorio e di scritture – condizionando profondamente il funzionamento del mercato teatrale – ma non riesca a realizzare pienamente quei risultati finanziari prospettati dai suoi promotori. Essendo la STIA una società anonima per azioni, il suo obbligo di comunicare gli ordini del giorno e le convocazioni delle assemblee sul «Boletín Oficial de la República Argentina» ci consente di comprendere le tappe fondamentali dello sviluppo societario attraverso lo spoglio della gazzetta ufficiale. Già nel settembre 1909 troviamo l'annuncio delle dimissioni di Séguin dal suo incarico di

¹¹⁶ "J'ai parlé de Colon, qui, en quatorze mois d'existence, n'a pas dévoré moins de vingt-six million et demi de francs ; certains disent soixante millions, et il se peut. Incidemment, disons que le Colon, qui fait, le plus souvent, des recettes dépassant trente mille francs, verse à la Société des Auteurs un droit fixe par représentation, de 50 francs, soit 0,17% [...]. L'Odéon est le plus productif des théâtres du Trust. Pour les représentations des Grandes Compagnies, les droits d'auteurs versés, pour chaque représentation, sont de 250 francs. L'Avenida est le pire affaire de ce consortium extraordinaire. Le 2% est versé aux Auteurs [...]. Le Coliseo est imposant par le silence souverain qui y règne. Le Variedades – qui date de six semaines – a clos ses portes, huit jours après l'ouverture". Victor Demarzat, *Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres*, in «Comœdia», a. III, n. 702, 1 settembre 1909.

administrator general¹¹⁷, sebbene egli mantenga un ruolo di primo piano nella gestione della società, come peraltro conferma la documentazione di prima mano relativa alla STIn, conservata negli archivi italiani. Di certo la situazione finanziaria della società non è florida, se nel dicembre 1910 viene convocata una assemblea straordinaria degli azionisti per “Tratar y resolver sobre cada uno de los puntos determinados por el Art. 354 del Código de Comercio”¹¹⁸, ovvero sulla “disolución anticipada de la Sociedad”, sulla “fusión con otra Sociedad”, sulla “reducción del capital social” oppure sulla “Reintegración ó aumento del mismo capital”¹¹⁹. Analoga discussione viene trattata più volte nei mesi successivi, fino a quando il 5 giugno 1911 il Governo argentino delibera che la STIA subisca il “retiro de la autorización para funcionar como anónima”¹²⁰. Tuttavia, i documenti amministrativi della STIn attesteranno ancora a lungo l'esistenza della Ítalo-Argentina, utilizzata da Séguin e da Mocchi come strumento societario per la gestione della consorella.

A dispetto del cattivo andamento della STIA, presto i suoi protagonisti affineranno gli strumenti collusivi tra imprese maturati nell'esperienza del trust italo-argentino: taluni fonderanno tra loro nuove società per l'ambiziosa gestione dell'industria teatrale nel suo complesso, mentre altri stringeranno più agili accordi di scambio e circuitazione su quelle piazze che si erano rivelate profittevoli. Il primo caso è quello di Charles Séguin, che con la South American Tour orienta i teatri di sua proprietà a una programmazione ancora più commerciale, declinata finanche negli spettacoli di lotta libera e di arte varia. Il secondo filone è invece perseguito da Cesare Ciacchi, che nel 1912, grazie all'appoggio di alcuni finanziatori della STIA, riconquista la concessione del Colón. Le operazioni dell'Italo-Argentina sono in questa fase particolarmente complesse e oscure nonché, in assenza di fonti primarie, ricostruibili soltanto ricorrendo alle cronache giornalistiche. Si tratta tuttavia di snodi degni di attenzione, perché testimoniano come alcuni grandi protagonisti della navigazione fluviale argentina si alleino con i principali impresari teatrali per contendersi la gestione delle maggiori piazze del mercato lirico. Nel 1912 per 2 milioni di franchi la STIA cede alla ditta Consigli e C., sostenuta dall'impresario Giuseppe Paradossi e dall'armatore Nicola Mihanovic, la propria partecipazione nell'impresa del Colón, conservando pieno diritto di esercire altri teatri a Buenos Aires e nel Sud America. Il passaggio di quote prevede l'acquisto del materiale scenico e delle scritte, ma non la licenza della sala, che il municipio assegna a Cesare Ciacchi, sostenuto dal

¹¹⁷ «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XVII, n. 4735, 13 settembre 1909.

¹¹⁸ «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XVIII, n. 5102, 19 dicembre 1910.

¹¹⁹ *Código de Comercio de la República Argentina*, 1889, art. 354. Per rendere effettive tali deliberazioni, è necessaria la presenza di almeno tre quarti degli azionisti.

¹²⁰ «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XIX n. 5238, 7 giugno 1911.

garante Emilio Schiffner, finanziatore dell'Italo-Argentina e capitalista attivo nel mercato della navigazione fluviale. Sconfitta nella gara d'appalto, ma forte della concessione dell'Ópera e di contratti di pregio (tra cui il compromesso per Toscanini), la ditta Consigli e C. tenta di organizzare una tournée sudamericana in diretta concorrenza a Walter Mocchi. La battaglia tra i tre teatri di Buenos Aires (Colón, Ópera e Coliseo) in mano alle tre società avrebbe prodotto effetti negativi sulle casse delle imprese, ma il progetto trova l'appoggio dell'aristocrazia porteña, che vede di buon occhio il ritorno a una scena lirica d'élite. Il municipio della capitale argentina però si oppone e rende irrealizzabile la tournée. L'impresa Consigli e C. si trova quindi costretta a vendere alla STIA contratti e forniture, che la società acquista per 1.100.000 franchi coperti da un prestito di Schiffner. Inoltre, Consigli Paradossi e Mihanovic si obbligano “per cinque anni a non partecipare né direttamente né indirettamente in alcuna operazione lirica per tutto il Sud America”.¹²¹ Il teatro diventa dunque terreno di scontro per il grande capitalismo argentino, dimostrando come la rete delle principali sale teatrali rientri in un disegno infrastrutturale più ampio, nel quale gli azionisti delle società di navigazione giocano un ruolo da protagonisti.

Nello stesso 1912 la STIA si conferma però un mero strumento societario per la gestione degli affari dei suoi protagonisti: Walter Mocchi – con la partecipazione di capitali della Ítalo-Argentina – fonda La Teatral, che si assicura la gestione coordinata del Costanzi di Roma e di diverse sale sudamericane, tra cui la principale di Rio de Janeiro. Di fronte alla nuova impresa, la stampa brasiliana paventa ancora una volta lo spettro “de um empresario que tomava um golpe com o Municipal para fazer um «trust» de theatros”¹²². Un progetto che in effetti si realizzerà negli anni successivi, facendo di Mocchi il più potente e chiacchierato organizzatore teatrale attivo tra Italia e America del Sud.

¹²¹ *Una grande transazione teatrale per il Sud America*, in «Il Teatro Illustrato», a. VIII, n. 22, 1 dicembre 1912.

¹²² *O plano de La Teatral e uma sua proposta escandalosa*, in «A Noite», a. II, n. 397, 22 ottobre 1912.

II.4 Bibliografia

Bastos Sousa, Antonio

1898 *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro*, Lisbona, Bertrand.

Branchard, Adolphe

1913 *Comment on organise une tournée mondiale*, Paris, Stock.

Cavaglieri, Livia

2012 *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano (PI), Titivillus.

Cetrangolo, Anibal E.

1996 *L'opera nei Paesi Latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, II, a cura di A. Basso, Torino, Utet, pp. 655-691.

2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Lugné Poe

1933 *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard.

Monsieur Perrichon (Tuévenin, Leopoldo)

1911 *Collección de artículos*, Montevideo, Barreiro y Ramos.

Paoletti, Matteo

2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

2016 *Dal grande trust alla nazionalizzazione: ambizioni e vite della Società Teatrale Internazionale (1908-1931)*, in M. Paoletti, G. Ludovisi, M.T. De Nigris, *La Società teatrale internazionale 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella.

2020 *'A huge revolution of theatrical commerce': Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press.

Petriella, Dionisio - Sosa Miatello, Sara

1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.

Rosselli, John

1985 *L'impresario d'opera*, Torino, EDT.

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires*, in «Past & Present», n. 127, maggio 1990, pp. 155-182.

1993 *Latin America and Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930*, in «Revista de musicologia», vol. 16, n. 1, pp. 139-145.

Rosmini, Enrico

1893 *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Milano, Hoepli.

Sanz, Laura - Cilento, Maria de los Angeles

2002 *Compañías extranjeras (1884-1930)*, in *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, a cura di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, pp. 533-555.

Seibel, Beatriz

2002 *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor

Sorba, Carlotta (a cura di)

2004 *L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci

Szwarczer, Carlos

2010 *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*, Corregidor, Buenos Aires.

Weber, José Ignacio

2016 *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, Tesi di Dottorato presentata nel 2016 presso la Universidad de Buenos Aires.

III. Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)

di José Ignacio Weber, Lucía Martinovich, Pedro Camerata¹²³

Nel 1913, uno dei più importanti critici teatrali di Buenos Aires, Vincenzo di Napoli-Vita, scrisse e produsse una commedia musicale italo-argentina intitolata *13*, che fu presentata in prima assoluta al Teatro Coliseo dalla compagnia di operette Scognamiglio-Caramba¹²⁴. Il protagonista era don Liborio Canelli, un piemontese che da giovane aveva combattuto per l'Unità d'Italia. Emigrò in Argentina e si stabilì nei pressi della città di Rafaela, in una ricca zona rurale della provincia di Santa Fe, dove prosperò fino a diventare proprietario della sua fattoria. Dall'inizio della guerra di Libia (1911), don Liborio leggeva tutte le notizie sui giornali, seguendo le cronache delle truppe italiane. Acceso nel suo patriottismo, desiderava viaggiare in Italia, ma non potendo contare su risorse sufficienti decise di giocare settimanalmente al Lotto, riponendo le sue speranze nel numero 13. Un giorno, dopo aver bevuto diversi bicchieri di vino, si addormentò, sognando di vincere alla lotteria e di venire designato ambasciatore della Repubblica per attraversare l'oceano e salutare il Re. La vicenda di nostro interesse è collocata nel successivo sviluppo dell'operetta:

Nel secondo quadro noi troviamo Canelli, che crede di essere l'Ambasciatore, con i suoi, a bordo del piroscampo... "Duca degli Abruzzi" quasi al passaggio dell'Equatore. Sono imbarcati sullo stesso piroscampo alcuni dei più noti impresari teatrali di Buenos Aires, e uno di essi ha proposto di festeggiare il "passaggio della linea" mettendo all'asta "em remate" una quantità di ritratti di artisti celebri con dedica, con firme autografe, per dare il ricavato ad un'opera di beneficenza. Il "remate" comincia, ma non va innanzi perché gli impresari si bisticciano tra loro,

¹²³ Ricerca svolta nell'ambito del progetto Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación, ricercatore responsabile: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica).

¹²⁴ I collaboratori per la composizione dell'opera furono Caramba (pseudonimo di Luigi Sapelli), lo scrittore Carlo Vizzotto, il direttore d'orchestra Vincenzo Bellezza, lo scenografo Antonio Rovescalli e Giovanni Piantini. La messa in scena è stata diretta da di Napoli-Vita e da Giulio Marchetti. Il cast era composto, tra gli altri, da Gina De Waldis, Marta Morini, Carlotta Cenami, Emma Ivner, Giulia Bassi, Giulio Marchetti, Giuseppe Pasquini, Leopoldo Micheluzzi, Carlo Ciprandi e Guido Mussi. L'opera fu portata dalla compagnia a Montevideo e presentata quell'anno al Teatro Solís (Salgado 2003: 317).

vantando di aver ciascuno di essi in saccoccia il contratto per riportare a Buenos Aires Caruso e Tita Ruffo e interviene una signora, “La Teatral”, che fa viaggiare con sé chiuso in una scatola affinché non sveli i suoi mille progetti il Walter Mocchi. La “Teatral” per confondere gli altri impresari presenta la sua “*boite a surprise*”, l’apre e quando gli altri impresari vedono il Mocchi, se ne spaventano, smettono il “remate”, scappano via. “La Teatral” obbliga il Mocchi a rientrare nella sua “*boite*”, la fa portar via, ma vuole che quanti passeggeri sono a bordo si persuadano che il “suo” Walter è l’uomo dalle grandi iniziative. Evoca allora i ricordi di *Salomé*, della venuta a Buenos Aires di Mascagni, con la sua *Isabeau*, del *Parsifal*... e... non vi dico ciò che qui avviene». ¹²⁵

In questa parodia, il personaggio de “La Teatral” non è solo la personificazione della compagnia diretta da Walter Mocchi, ma anche la caricatura di sua moglie, la cantante Emma Carelli. Continua il recensore: “Ciacchi, Ducci e Mocchi vengono facilmente riconosciuti. La Ciprandi è una Carelli... da far spavento”. Un’operetta satirica come *13* tematizza e mette in relazione due delle preoccupazioni del presente lavoro: la vita nelle province e la frenetica attività teatrale di Buenos Aires, con le sue lotte tra imprese e organizzatori teatrali. Sembrerebbe trattarsi di due universi separati, ma sono almeno due i motivi che smentiscono tale impressione: così come Don Liborio s’infiamma leggendo le notizie della guerra di Libia, allo stesso modo egli vive i dettagli della vita teatrale di Buenos Aires come una lotta con protagonisti i grandi impresari dell’operetta, che ora iniziano a espandere i propri interessi nelle principali città della provincia argentina.

La presenza di importanti compagnie di teatro musicale e di prosa, portate da questi impresari nelle regioni interne del paese, soprattutto nella regione del litorale fluviale, aumentò il desiderio degli abitanti della provincia di avere teatri adatti a ospitare gli spettacoli provenienti dalla capitale. Ad esempio, la tournée del 1910 dalla compagnia drammatica di Clara Della Guardia¹²⁶, che aveva un repertorio dannunziano e che nello stesso anno fu responsabile della prima argentina de *La Nave*, “ha contribuito a suscitare” — diceva nel giornale «La Nación» un corrispondente presente a Rafaela, la città del protagonista di *13* —

¹²⁵ «La Patria degli Italiani», s.d. 1913. Le notizie su questa opera sono prese da un album di ritagli confezionato dallo stesso autore dei quali non è possibile la data esatta di pubblicazione. Ringraziamo David Di Napoli per averci permesso di consultare questo materiale.

¹²⁶ Tra gli altri luoghi, la tournée ha portato la compagnia attraverso Buenos Aires, Paraná, San Nicolás, Rafaela, Junín e Sunchoales. Dopo aver visitato l’Argentina, partì per Montevideo (Salgado 2003: 304) e poi per Porto Alegre.

il desiderio di avere un Teatro comodo ed adatto a ospitare Compagnie di prim'ordine, per poter rigodere altri splendidi spettacoli dati da artisti di valore. La vicinanza di Rosario e di Santa Fe ci darebbe agio ad avere anche noi per poche rappresentazioni ottime compagnie [...].¹²⁷

In altre parole, come vedremo più avanti, vi era una serie di piazze periferiche che dipendevano dalla capacità di attrazione delle compagnie e spettacoli che avevano alcuni centri vicini, principalmente la città di Rosario e alcuni capoluoghi di provincia, in particolare Córdoba, Santa Fe, Tucumán, Paraná e Mendoza. Si trattava di una riproduzione in scala di quanto «Il Teatro Illustrato» scrisse all'inizio del Novecento sui tre centri teatrali più importanti del Sud America:

Buenos Aires, Rio Janeiro e Santiago, da essi dipendono molte località minori, cui la vita teatrale è data dagli elementi dei centri maggiori: così, a Buenos Aires fanno capo Rosario, Montevideo, Córdoba, Tucumán, Bahía Blanca, La Plata; a Rio Janeiro, San Paolo del Brasile; a Santiago, Valparaíso, Iquique e altre città della costa del Pacifico fino a Lima.¹²⁸

Arriviamo, quindi, alle problematiche oggetto del presente contributo: la rassegna delle compagnie liriche itineranti italiane presenti nei teatri del litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910; l'analisi dell'organizzazione e della composizione di tali compagnie; l'indagine degli itinerari da loro seguiti nelle tournée attraverso l'Argentina e altri paesi sudamericani. Intendiamo inoltre affrontare una questione che all'epoca apparve come una novità: l'indagine delle relazioni tra le tradizionali modalità di organizzazione delle tournée teatrali all'interno dell'Argentina e il nuovo modello avviato dalle società transnazionali ispirate all'inedito strumento del "trust". Nel periodo oggetto del presente studio, infatti, in Sud America assistiamo sia alla comparsa di nuove imprese con finalità monopolistiche, sia alla fondazione di diversi teatri nella regione del litorale argentino¹²⁹. Questa regione si estende dal delta del fiume Paraná verso Nord fino al Paraguay, interessando le province di Santa Fe, Entre Ríos e il Nord di Buenos Aires. Il nostro lavoro si concentra su quest'area. Altre province e territori che compongono la regione dal punto di vista geografico non compaiono, per quanto ne sappiamo oggi, negli itinerari delle compagnie liriche prese in considerazione in quegli anni. In particolare, le città visitate dalle compagnie itineranti sono state San Nicolás de los Arroyos

¹²⁷ «La Patria degli Italiani», 25 giugno 1910.

¹²⁸ «Il Teatro Illustrato», a. III n. 52, 16 dicembre 1907.

¹²⁹ Ad esempio: la riapertura del teatro 3 de Febrero a Paraná (1908), il Teatro Municipal di Santa Fe (1905), il Teatro Municipal di San Nicolás (1908), il Teatro Colón e l'Opera di Rosario (1904), il Teatro Italia di Gualeguay (1906).

(BA), Rosario, Santa Fe (SF), Paraná, Concepción del Uruguay, Gualeguaychú, Gualeguay e Concordia (ER).

Per ricostruire gli itinerari è stato effettuato uno studio qualitativo sulla base di un'indagine giornalistica su quotidiani nazionali¹³⁰ e locali¹³¹. Va aggiunto che, a eccezione di Rosario, nessuno dei teatri delle città coinvolte ha una cronologia pubblicata, per cui è stato indispensabile ricorrere alle fonti emerografiche citate, con la conseguente difficoltà di effettuare una ricostruzione completa degli anni oggetto di indagine. Altre fonti sono state consultate nell'archivio digitale della Biblioteca Nazionale del Brasile. Allo stesso modo, il database dell'Istituto per lo studio della Musica Latino Americana è stato indispensabile per la consultazione rapida ed efficiente di un gran numero di cronologie teatrali. Ci siamo concentrati sull'attività delle compagnie liriche italiane di Vittorio Riva, Andrea Schiaffino e Francesco Tuffanelli, Antonio Bernabei, Antonio Marranti, Michele Tornesi, Achilles del Puente, Michele Rendina e dell'impresa del Teatro Municipal di Santiago del Cile.

Le ricerche che seguono il percorso delle compagnie liriche nei loro spostamenti attraverso il Sud America non sono usuali; di solito l'interesse degli studiosi è focalizzato sull'attività dei teatri e sulla cronologia dei loro spettacoli, tralasciando il ruolo degli organizzatori. Riteniamo invece che la metodologia qui proposta possa essere utile per conoscere la presenza della lirica in quelle piazze secondarie e meno note visitate da tali compagnie e, allo stesso tempo, per analizzare la loro attività da un punto di vista comparativo. Per questo motivo, non ci concentreremo sul successo delle produzioni, né sui commenti sul risultato artistico o economico, ma soltanto sulle informazioni che raccogliamo riguardo agli aspetti organizzativi e logistici.

III.1 La regione del litorale fluviale argentino all'inizio del Novecento

Alcuni dati demografici mostrano la rilevanza della regione del litorale fluviale sull'Argentina nel suo complesso. Gli anni compresi tra il censimento nazionale del 1895 e il 1914 sono contrassegnati dal maggiore tasso di crescita annuale della popolazione nella storia statistica del paese: 35,7 per mille. La popolazione totale passa da 4.044.911 abitanti a 7.903.662. La base di questa crescita fu l'immigrazione; nel 1914 gli stranieri costituiscono il 29,9% degli abitanti. Inoltre, all'epoca la popolazione urbana supera quella rurale.

¹³⁰ Cioè: «La Nación» dal 1 gennaio 1908 al 14 marzo 1908 e dal 1 maggio 1908 al 31 dicembre 1908, «La Prensa» dal 8 maggio 1908 al 8 luglio 1908 e «La Patria degli Italiani» dal 25 aprile 1909 al 20 ottobre 1909 e dal 1 aprile 1910 al 31 luglio 1910.

¹³¹ Da Rosario: «El Deber» dal 1 giugno 1908 al 31 dicembre 1910, «La Defensa Popular» dal 1 agosto 1908 al 31 dicembre 1908; da Gualeguay: «El Debate» dal 16 aprile 1902 al 1 marzo 1926; e da Paraná: «El Entre Ríos» dell'ottobre 1908, «El Tribuno» da maggio a ottobre 1908 e «La Libertad» dell'ottobre 1908 e maggio 1910.

Da parte loro, le provincie di Buenos Aires, Santa Fe ed Entre Ríos passano insieme da 1.610.375 abitanti nel 1895 a 3.391.178 nel 1914, che rappresentano rispettivamente il 39,8 e il 42,9% della popolazione totale dell'Argentina (quadro 1). Il quadro 2 riporta i dati comparativi sulla popolazione dei distretti a cui appartengono le città dove agiscono le compagnie liriche itineranti tra il 1908 e il 1910. La crescita demografica di questa regione e la sua importanza relativa rispetto al resto del paese è correlata a due fattori: l'espansione dell'economia come risultato di un modello di sfruttamento più intensivo delle risorse, legato principalmente alla colonizzazione agricola da parte degli immigrati; un maggiore accesso della popolazione urbana ai consumi culturali.

A titolo illustrativo, il quadro 2 mostra anche l'incremento della popolazione urbana e rurale nelle città d'interesse per il nostro lavoro. In tale contesto si inserisce la costruzione, nei primi anni del Novecento, in diverse città della regione, dei teatri che avrebbero ospitato le compagnie che andremo ad analizzare. In termini generali, questi teatri non sono costruiti per riempire un posto vacante, ma per aumentare l'offerta di sale di spettacolo e garantire un salto qualitativo e di modernizzazione. In questo ambito culturale, l'opera ha un posto centrale e prestigioso.

Quadro 1. Dati demografici delle provincie di Buenos Aires, Santa Fe ed Entre Ríos (Censimento Nazionale). Percentuali rispetto al totale della popolazione

Provincia	Popolazione totale		Stranieri		Italiani	
	1895	1914	1895	1914	1895	1914
Buenos Aires	921.168	2.066.165	30,8%	34%	15,2%	13,8%
Santa Fe	397.188	899.640	41,9%	35,1%	27,6%	18,3%
Entre Ríos	292.019	425.373	21,8%	17%	7,2%	3,8%
Capital Federal	663.854	1.575.814	52%	49,3%	27,3%	19,8%

Quadro 2. Dati demografici delle città oggetto dello studio (Censimento Nazionale). Percentuali rispetto al totale della popolazione.

Distretto	Popolazione totale		Urbana		Rurale		Stranieri		Italiani	
	1895	1914	1895	1914	1895	1914	1895	1914	1895	1914
Capital Federal	663.854	1.575.814	100%	99%	-	1%	52%	49,4%	27,4%	20%
San Nicolás (BA)	18.706	29.568	67%	73%	33%	27%	25,4%	27%	15%	14,4%
Rosario (SF)	107.959	269.459	87%	91%	13%	9%	46%	43,2%	23,6%	20%
Santa Fe (SF)	35.416	79.287	70%	80,8%	30%	19,2%	33,8%	29%	19%	12,9%
Paraná (ER)	51.221	71.848	47,4%	47,8%	52,6%	52,2%	24,7%	16,1%	19,3%	5,6%
Gauleguaychú (ER)	29.168	46.505	45,5%	47,9%	54,5%	52,1%	23%	22,7%	7,4%	3,5%
Concordia (ER)	28.147	41.134	45%	54,9%	55%	45,1%	28,3%	22,7%	7,3%	4,6%
Gauleguay (ER)	20.512	28.676	41,5%	44%	58,5%	56%	12,7%	11,5%	7%	3,4%
Concepción del Uruguay (ER)	19.690	40.626	40,8%	38,8%	59,2%	61,2%	32,7%	25%	9,7%	4%

III.1.1 Rosario, centro culturale della regione

Rosario era alla guida del processo di modernizzazione della regione del litorale argentino all'inizio del Novecento, quando la città diventa definitivamente un importante mercato artistico. Come tale, attira i principali impresari teatrali, come Cesare Ciacchi (Firenze, 1843 - Milano, 1913), che affitta il Teatro Olimpo ancor prima della nascita di un grande "trust" di teatri nel 1908¹³². Nella stagione estiva inizia poi la concorrenza per accaparrarsi quel pubblico in crescita attraverso un ampliamento dell'offerta spettacolare. L'anno 1904 segna una pietra miliare per questa città, perché si inaugurano i teatri dell'Ópera e il Colón. Si tratta di due eventi culturali di enorme portata, poiché tali sale diventano ben presto il centro della cultura rosarina. La crescita della vita teatrale di Rosario, dove

¹³² Sull'uso dei termini *cartel*, *trust* e *network* per descrivere il tipo di impresa e il suo funzionamento, cfr. rispettivamente Rosselli 1990: 171-172; Paoletti 2015: 29-31; Giacometti 2013: 39-44.

già operavano un buon numero di teatri — tra cui Comedia, Olimpo, Cómico e Politeama (Ensinck 1974) —, non passa inosservata: “Stasera c’erano cinque teatri con una sala piena. Colón con *La Bohème*, Olimpo con il *Boccaccio*, Politeama con *Los malos pastores* di Mirabeau, e Comedia con un programma vario”¹³³. Non solo l’attività profusa in quei teatri viene evidenziata, ma anche la grande espansione del pubblico¹³⁴.

L’inaugurazione del Teatro dell’Ópera, di proprietà di Emilio O. Schiffner (1846 - ?), è affidata alla compagnia lirica Padovani, che il 7 giugno rappresenta *l’Otello* di Verdi. Il repertorio di quella prima stagione si completa con *La Bohème*, in cui spicca il tenore Bass, con *L’Ebreo* (*La Juive* di Halévy, cantata in italiano), *Gioconda*, *Chopin* di Giacomo Orefice e la prima rosarina di *Tannhäuser*. Questo programma compete con quello del Teatro Colón, dove si esibisce la compagnia di Zuccani. In quella prima stagione del Colón vanno in scena *Tosca*, *La Sonnambula*, *Lohengrin* — secondo i cronisti, la prima opera di Wagner eseguita a Rosario in forma integrale —, *Germania* di Franchetti, *La Favorita*, *La Bohème* e *Norma*. Oltre alla novità rappresentata dalla presenza stessa dei nuovi teatri, anche l’inserimento di rappresentazioni complete delle opere wagneriane nel paesaggio sonoro della città è un fatto importante. Tuttavia, come scrive un corrispondente, vi era a Rosario una “predilezione per Puccini”: vanno in scena “*Lohengrin* al Colón e *Bohème*, già ben noti, all’Ópera. Quest’ultimo teatro era pieno, quello quasi vuoto”¹³⁵.

Così si svolge la prima parte della stagione lirica di entrambi teatri. Tuttavia, l’organizzazione di un nuovo abbonamento per cinque spettacoli al Teatro Colón viene funestata dallo scandalo di un crack dell’impresa. Nonostante gli indicatori di un mercato artistico in espansione, le compagnie liriche continuano ad affrontare la consueta incertezza organizzativa e gli stessi pericoli finanziari. Il contrattempo scatena un forte conflitto tra il teatro Colón, gli impresari e gli artisti. Come risultato, la compagnia lirica è sciolta. Gli artisti, senza paga, rimangono bloccati a Rosario. Si rincorrono accuse incrociate e scoppia una crisi che si conclude con la rimozione d’autorità dell’impresa e con la formazione di un nuovo comitato direttivo del teatro. Gli artisti non pagati decidono di organizzare due concerti a loro favore, con l’intenzione di raccogliere i fondi necessari per i loro viaggi¹³⁶.

¹³³ «La Nación», 27 giugno 1904.

¹³⁴ «La Prensa», 4 settembre 1904.

¹³⁵ «La Nación», 10 giugno 1904. Tuttavia, “La seconda audizione di *Lohengrin* è stata più felice, in un teatro quasi pieno” («La Nación», 13 giugno 1904) e da parte sua *Tannhäuser* “fu accolto favorevolmente” («La Prensa», 16 giugno 1904).

¹³⁶ Vedi «La Nación», 25 giugno 1904, 5 luglio 1904, 7 luglio 1904, 8 luglio 1904, 9 luglio 1904, 11 luglio 1904, 13 luglio 1904, 19 luglio 1904; e «La Prensa», 5 luglio 1904, 7 luglio 1904, 12 luglio 1904.

Una rapida analisi dell'attività lirica a Rosario in quel 1904 rivela, da un lato, l'espansione culturale che la città stava vivendo. Questo ampliamento dell'orizzonte era dovuto, tra l'altro, al crescente accesso della popolazione al consumo di beni culturali —verificabile in molti altri centri urbani del paese— che si traduceva in una maggiore offerta, con grandi iniziative come la costruzione di teatri lussuosi. Essi testimoniano anche la rilevanza delle produzioni culturali, la partecipazione di personalità artistiche di spicco — come la visita di Camille Saint-Saëns — e la partecipazione di importanti agenti culturali, come Cesare Ciacchi. D'altra parte, questo momento espansivo è integrato in una rete di circolazione che è vasta per varietà e per distanza. Rosario si posiziona come seconda metropoli irradiante all'interno del territorio argentino dopo Buenos Aires.

Inoltre, all'interno della regione del litorale fluviale, la città di Rosario è utile per comprendere l'emergere del nuovo modello di produzione di spettacoli teatrali. Durante gli anni del periodo di questa ricerca, nei due principali teatri lirici — l'Ópera e il Colón — si svolgono le stagioni di compagnie scritturate dalla Società Teatrale Italo-Argentina e da La Teatral, ovvero da due delle principali imprese teatrali dell'epoca, come vedremo tra poco. Allo stesso tempo, altre produzioni sono realizzate da compagnie minori, che corrispondono al modello più tradizionale e diffuso in Sud America, sostenute dalla figura dell'impresario o dell'artista-impresario. Una figura tradizionale che, a conti fatti, non appariva sostanzialmente diversa da quella nuova.

III.2 Il nuovo sistema di produzione di spettacoli in Sud America

Con la nascita della Società Teatrale Italo-Argentina (STIA), costituita a Buenos Aires nel 1907, inizia ad affermarsi in Sud America una modalità di business teatrale sul modello che già da tempo regolava l'organizzazione e la produzione spettacolare in Inghilterra e Nord America. Per i dettagli sulla struttura, lo sviluppo e la fortuna di questa società rimandiamo al capitolo II di questo volume. Qui basti ricordare, ai fini della nostra narrazione, che la STIA — fondata dall'impresario italiano Walter Mocchi (Paoletti 2020) — riuniva nel proprio azionariato parti preminenti della finanza, della politica, dell'industria e dell'impresariato teatrale argentino, intenzionato a creare un "trust" (cartello) tra le principali sale teatrali sudamericane, in modo da annullare la concorrenza, abbassare i costi di produzione e aumentare i margini di profitto. "La Società Italo-Argentina, acquistando i principali teatri del Sud America, ha saputo scrollarsi il giogo degli editori e quello degli artisti"¹³⁷.

¹³⁷ *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. Su construcción definitiva*, in «La Revista Artística», a. IX n. 12, 15 novembre 1907. Si deve ricordare che in quei primi anni del Novecento ci sono stati importanti progressi nel campo del diritto d'autore e dell'editoria. Nel

Come abbiamo visto, la sorte finanziaria delle imprese e delle loro compagnie aveva un alto grado di incertezza. I contratti di artisti “di cartello” che attirassero gli abbonati comportavano un grande sforzo economico per gli impresari, raramente redditizio. In Italia, le grandi case editrici detenevano l’egemonia della produzione operistica, e i costi elevati dei diritti rendevano difficile per gli impresari programmare i principali titoli del repertorio e i loro compositori. Il funzionamento del nuovo modello in Sud America imposto dalla STIA si sviluppa legando a sé i principali impresari dell’epoca:

I teatri della società non avranno impresari, ma semplici direttori, con uno stipendio e una percentuale di profitti, se ve ne sono. [A Buenos Aires] Faustino Da Rosa si unirà alla società con tutti i suoi vecchi e nuovi teatri, l’Odeon, e il nuovo teatro di Avenida de Mayo, che sarà inaugurato nel settembre 1908, Marconi e il nuovo teatro di Plaza Constitución, che sarà inaugurato nel giugno 1908. Da Rosa sarà sempre alla testa dei suoi teatri, come direttore artistico.¹³⁸

Allo stesso modo si lega alla STIA Cesare Ciacchi, che dopo la morte di Angelo Ferrari fu l’impresario che si occupò della costruzione del Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 1908 il più importante teatro del Sud America passa alla STIA attraverso Ciacchi. Nel 1908, la Stia controlla sette dei nove teatri principali della città di Buenos Aires e diversi teatri dell’interno del paese, dell’Uruguay e del Cile, compreso il Municipal di Santiago. Aspetto di grande interesse per il nostro lavoro è che fin dalla sua creazione la STIA considera di grande interesse il mercato teatrale delle aree interne del paese, al punto che “A Rosario, la società ha affittato per cinque anni tutti i teatri: Olimpo, Colón e Ópera”¹³⁹. Il rappresentante della Stia a Rosario è Luigi Carpentiero¹⁴⁰, direttore artistico dei teatri che la società controllava, sia lirica che in prosa, operetta, zarzuela e il cosiddetto “género chico” (*piccolo genere*). Per quanto riguarda la produzione artistica del trust della STIA, il citato articolo de «La Revista Teatral» spiegava:

1908, ad esempio, l’Argentina ha fatto diversi tentativi di creare una società di autori drammatici per proteggerli (cfr. Weber 2011: 105). D’altra parte, un caso interessante che illustra il modo in cui il nuovo tipo di organizzazione ha affrontato i conflitti con gli artisti è quello della diva Eugenia Burzio. Assunta dalla STIA per le stagioni 1909 e 1910 al Teatro Colón, quando la concessione del teatro passò di mano, Ciacchi mantenne i contratti eccetto quello di Burzio. La cantante chiese di essere inclusa in una delle compagnie che si sarebbero esibite negli altri teatri o di percepire il contratto. La giustizia di Milano si pronunciò a suo favore e la STIA fu condannata a pagare il contratto (L. 20 mila) senza avvalersi dei suoi servizi («La Patria degli Italiani», 22 aprile 1910).

¹³⁸ «La Revista Teatral», a. IX n. 11, 1 ottobre.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ cfr. «Il Teatro Illustrato», a. III n. 52, 16 dicembre 1907; «El Deber», 10 maggio 1908; «La Patria degli Italiani», 16 giugno 1909; Ensink 1974: 333-4; Logiódice 2016: 83. Il posto di potere di Carpentiero lo ha reso oggetto di critiche da parte di concorrenti e critici insoddisfatti (vedi «La Defensa Popular», 1 settembre 1908, 4 settembre 1908, 9 settembre 1908).

I cantanti si relazioneranno direttamente con il rappresentante della società in Europa, il signor Walter Mocchi. [...] Le decorazioni sceniche, che dovrebbero servire per molti anni, saranno eseguite con impegno. Il cast artistico sarà molto numeroso, perché i cantanti, invece di essere presenti nello stesso teatro per tutta la stagione, potranno passare da un teatro principale di una città all'altra. Le persone contrattate non correranno mai il rischio di rimanere in strada a causa del fallimento della compagnia, come purtroppo accade ogni anno.¹⁴¹

Il riferimento ai cantanti che lavorano un'intera stagione in un teatro sembra indicare una realtà diversa da quella sudamericana, dove la condizione itinerante tra le città era caratteristica. In questo senso, il nuovo modello di produzione non appare così diverso dal modo in cui gli impresari organizzavano le compagnie per le tournée sudamericane. Invece, il pericolo di fallimento descriveva ciò che stava accadendo a queste latitudini, come illustrato in precedenza.

A dispetto della sua reboante apparizione, la STIA ebbe vita breve. Già nel 1910 Walter Mocchi, ormai leader del commercio teatrale tra le due sponde dell'Atlantico, sviluppa i propri affari attraverso una nuova società, La Teatral, con sede presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires. Questo fatto, come visto in apertura del presente capitolo, spiega la propaganda che Napoli-Vita fece con il suo lavoro 13 a all'impresa di Mocchi e anche la disinvoltura della sua parodia. La Teatral gestisce anche il Teatro Municipal di Santiago del Cile, motivo per cui troveremo più avanti nella nostra ricostruzione le compagnie di Mocchi attive nelle stagioni 1909 e 1910 in tale teatro, meta finale delle tournée sudamericane de La Teatral (invece, la compagnia che si esibiva al Teatro Colón partiva per Rio de Janeiro). Allo stesso modo, la società controllava il teatro San José de São Paulo in Brasile e aveva accordi con altri teatri minori (Paoletti 2015: 217 e 478).

Matteo Paoletti (2015) sottolinea che la ricostruzione delle relazioni tra le società teatrali e gli impresari che, in Italia e in Sud America, hanno modellato la moderna infrastruttura dello spettacolo dal vivo è in questi anni particolarmente ardua. Basti dire che accanto a una forte concorrenza vi furono anche una serie di scambi di azioni e concessioni, di materiale scenico e licenze aziendali, con tentativi aggregativi non sempre riusciti ma molto spesso in grado di determinare la produzione, la programmazione e la circuitazione degli spettacoli – con inevitabili ricadute sociali e culturali – in ampie porzioni di America del Sud. Tuttavia, è opportuno ribadire che il nuovo modello di

¹⁴¹ «La Revista Teatral», a. IX n. 11, 1 ottobre.

organizzazione delle compagnie liriche italiane itineranti in Sud America coesisteva con il modo in cui le tournée venivano effettuate da compagnie di impresari come Vittorio Riva, Andrea Schiaffino, Francesco Tuffanelli, Michele Tornesi, Antonio Marranti e altri. Imprese di dimensioni minori e legate alla tradizionale organizzazione ottocentesca della produzione teatrale, ma altrettanto importante per definire sviluppo e prassi del mercato teatrale del litorale fluviale argentino.

III.3 Compagnie liriche italiane sul litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910

Di seguito presentiamo la ricostruzione delle compagnie liriche italiane presenti nei teatri del litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910. Cominciamo con quelle compagnie di maggiore importanza in termini di numero di artisti e di notorietà dei cast. Nelle descrizioni poniamo l'accento sulla conformazione delle compagnie, sul loro repertorio e sul loro itinerario. In questo modo speriamo di contribuire sia alla conoscenza degli agenti lirici che hanno attraversato i teatri della costa, sia alle modalità con cui la regione era legata ad altri spazi in diversi flussi di circolazione.

III.3.1 Compagnia del Cile (STIA, 1909)

Nei primi mesi del 1909 la Società Teatrale Italo-Argentina conduce trattative per riunire le compagnie che sarebbero andate in Sud America quell'anno¹⁴². A Roma, Walter Mocchi e Antonio Bernabei, vicedirettore del Teatro Colón, chiudono il contratto per la compagnia lirica che si sarebbe esibita in quel teatro tra il 20 maggio e il 15 settembre e che sarebbe poi partita con destinazione finale verso Rio de Janeiro. La compagnia era diretta da Luigi Mancinelli e Giuseppe Baroni, con Hariclea Darclée e Titta Ruffo come cantanti di cartello. Contemporaneamente, viene scritturata una "compagnia formata espressamente a Milano dall'Agenzia della Stia per i teatri dell'Ópera del Rosario e per il Municipale di Santiago"¹⁴³. Diretta da Giorgio Polacco e Arturo Padovani, la troupe si sarebbe presentata brevemente al Teatro Coliseo di Buenos Aires, poi a Rosario e, infine, sarebbe partita per il Pacifico, motivo per cui si chiamava «Compagnia del Cile». Le scenografie, le decorazioni e i costumi per questa tournée erano di proprietà della STIA e delle case Zamperoni e Chiappa di Milano.

¹⁴² Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «Jornal do Brasil», 24 marzo 1909; «La Patria degli Italiani», 8 settembre 1908, 25 aprile 1909, 1 maggio 1909, 2 maggio 1909, 5 maggio 1909, 10 maggio 1909, 17 maggio 1909, 22 maggio 1909, 23 maggio 1909, 25 maggio 1909, 27 maggio 1909, 29 maggio 1909, 30 maggio 1909, 2 giugno 1909, 6 giugno 1909, 8 giugno 1909, 9 giugno 1909, 10 giugno 1909, 11 giugno 1909, 12 giugno 1909, 14 giugno 1909, 15 giugno 1909, 16 giugno 1909, 17 giugno 1909, 18 giugno 1909, 19 giugno 1909, 22 giugno 1909, 24 giugno 1909, 25 giugno 1909, 26 giugno 1909, 7 luglio 1909, 1 agosto 1909; «El Deber», 9 maggio 1909; Di Nóbile Terré 1999: 383 e ss.

¹⁴³ «La Patria degli Italiani», 5 maggio 1909.

Tabella 1. Operatori della «Compagnia del Cile» 1909

Direttori: Giorgio Polacco, Arturo Padovani

Soprani: Hariclea Darclée —alcune funzioni parallele alla programmazione del Colón—, Emma Carelli, Cecilia Gagliardi, Adelina Padovani, Margherita D’Oria, Germana Grazioli.

Mezzosoprani e Contralti: Virginia Guerrini, Rina Agozzino, M. Manfredi, la signora Chiesa.

Tenori: Edoardo Garbin, Augusto Scampini, José Palet Bartomeu, Angelo Algos, Umberto Bianchi, Alessandro Rosanoff [Alexander Rosanov].

Baritoni: Nunzio Rapisardi, Domenico Viglione Borghese, Giuseppe La Puma, Baldassarre.

Bassi: Nazareno De Angelis, Italo Picchi, Michele Fiore, Michele Fiore, Cesare Preve, Berardo Berardi

Maestro sostituto: Lorenzo Camileri

Direttore del coro: Roberto Zucchi

Regisseur: O. Vila

Puntatore: G. Frangiolini

Orchestra di sessanta professori, venti professori di banda, coro di cinquanta componenti e sedici ballerini.

La stagione 1909 segnò il ritorno di Polacco in Argentina dopo le acclamate performance in Europa e Nord America. Da parte sua, il soprano Emma Carelli era conosciuto dal pubblico sudamericano fin dal debutto al Teatro de la Ópera de Buenos Aires nel 1899. Così come il tenore Edoardo Garbin, primo interprete dei personaggi Don Fernan del *Cristoforo Colombo* di Franchetti, Fenton nel *Falstaff* verdiano e Dufresne in *Zazà*, che sarebbe diventato uno dei titoli principali del repertorio della compagnia. La STIA approfittò della presenza a Buenos Aires di questi artisti e del resto della grande compagnia per dare risalto al Teatro Coliseo, la cui prima stagione lirica era stata un paio di anni prima, e che “sebbene per poche sere, prenderà nella grande stagione invernale di quest’anno il posto che ebbe l’Ópera lo scorso anno, nella considerazione del pubblico e della critica, nonostante l’apertura del Colón”¹⁴⁴, cioè del più prestigioso dopo quest’ultimo. Sarebbe stata una breve stagione in cui, inoltre, un abbonamento di quattro recite viene proposto per le celebrazioni di Maggio in commemorazione della Rivoluzione del 1810, più alcune repliche straordinarie e a prezzi popolari.

Tabella 2. Repertorio della «Compagnia del Cile». Buenos Aires, Teatro Coliseo: maggio 1909

Aida (Dir: Arturo Padovani; con Gagliardi, Guerrini, Viglione-Borghese)

Tosca (Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, Viglione-Borghese, La Puma, Picchi, Algos)

Aida (rep; con Gagliardi, Guerrini, Scampini, Viglione-Borghese, Berardi, Picchi)

Lucia di Lammermoor (con Adelina Padovani, Palet, Rapisardi)

Tosca (rep)

Zazà (Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, Viglione-Borghese, Manfredi, D’Oria, La Puma, Baldassarre, Picchi, Algos)

Il Trovatore (Dir: Padovani; con Gagliardi, Guerrini, Scampini, Rapisardi, Picchi)

Tosca (rep, matinée a prezzi popolari; con Carelli, Garbin, Viglione-Borghese)

Il Trovatore (rep)

Carmen (Dir: Padovani; con Agozzino, D’Oria, Palet, Rapisardi, Viglione-Borghese, La Puma)

Cavalleria Rusticana (con Carelli, Garbin) / *I Pagliacci* (con Grazioli, Rosanoff, Viglione-Borghese, La Puma).

Parallelamente a queste rappresentazioni, Vasini, impresario del Teatro Argentino de La Plata, scrittura la compagnia —presentata come Compagnia Padovani poiché ne sarebbe stato il

¹⁴⁴ «La Patria degli Italiani», 10 maggio 1909.

direttore— per due serate di gala durante le feste di Maggio. Originariamente la rappresentazione di *Tosca* era stata annunciata¹⁴⁵, ma alla fine Emma Carelli non viaggiò per cantare a La Plata quell'anno e l'opera di Puccini fu sostituita da *Lucia di Lammermoor*.

Tabella 3. Repertorio della «Compagnia del Chile». La Plata, Teatro Argentino: maggio 1909, due spettacoli
Aida (Dir: Padovani; con Picchi, Guerrini, Gagliardi, Scampini, Berardo Berardi, Viglione-Borghese, Algos)
Lucia (Dir: Padovani; con Adelina Padovani, Palet, Rapisardi, Picchi).

Il 7 giugno, la compagnia arriva a Rosario per debuttare il giorno seguente al Teatro de la Ópera. Era stato aperto un abbonamento per dieci spettacoli. A questi si aggiungono recite straordinarie, tra cui *Manon* di Massenet, per la quale viaggiò esclusivamente Hariclea Darclée, che era in scena per la compagnia della STIA al Teatro Colón di Buenos Aires¹⁴⁶. Il soprano era già stato a Rosario tre anni prima, al Colón.

Una volta terminata la stagione al Teatro de la Ópera, la compagnia si sarebbe dovuta trasferire a Montevideo per una serie di spettacoli, ma alla fine non lo farà e si fermerà a Rosario per altre tre rappresentazioni, ritornando a Buenos Aires in treno per poi spostarsi immediatamente dalla stazione di Retiro alla Dársena Sud per imbarcarsi per Montevideo. Da lì, il giorno successivo, si imbarcò alla volta del Cile, dove si esibì a Santiago e Valparaíso.

Dopo la partenza della compagnia e con l'arrivo della compagnia teatrale francese Lambert al Teatro de la Ópera de Rosario, che avrebbe dovuto competere con la compagnia italiana di Emma Gramatica al Teatro Colón, la stampa chiede alla STIA una migliore organizzazione. Un critico domanda se la piazza rosarina fosse abbastanza grande da permettere a compagnie importanti come queste di competere senza perdita di ricavi dipendenti dalle presenze in sala.

Tabella 4. Repertorio della «Compagnia del Cile». Rosario, Teatro de la Ópera: giugno 1909
Aida (con Gagliardi, Picchi, Guerrini, Scampini, Berardi, Rapisardi, Algos Viglione-Borghese)
*Rigoletto*¹⁴⁷ (Dir: Polacco; con Adelina Padovani, Palet, Viglione-Borghese, Agozzino, Picchi, Fiori, Chiesa)
Tosca (Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, Rapisardi)
Carmen (Dir: Padovani; con Agozzino, D'Oria, Palet, Viglione-Borghese, La Puma),
Il Barbiere di Siviglia (vesp; Dir: Padovani; con Adelina Padovani, Berardi, Bianchi, Preve, La Puma, Rapisardi)
I Pagliacci (noc; dir: Polacco; con Scampini, Viglione-Borghese, D'Oria, La Puma, Algos) /*Cavalleria Rusticana*
 (Dir: Polacco; con Garbin, Carelli, Rapisardi, Agozzino, Chiesa)
Il Trovatore (Dir: Padovani; con Gagliardi, Scampini, Rapisardi, Picchi)
Manon (ext; Dir: Polacco; con Darclée, Garbin, La Puma, Picchi, Algos, Baldassarre)
Lucia di Lammermoor (Dir: Padovani; con Adelina Padovani, Palet, Rapisardi, Picchi, Algos, Chiesa)

¹⁴⁵ Poiché si decise di replicare *Tosca* al Coliseo, quindi la Carelli non andò a La Plata.

¹⁴⁶ Il soprano è arrivato il giorno prima dello spettacolo alla stazione ferroviaria dove è stata ricevuta dal rappresentante della Stia a Rosario, Luigi Carpentiero («La Patria degli Italiani», 16 giugno 1909).

¹⁴⁷ *Tosca* era stata programmata ma fu sospesa a causa dell'indisposizione di Garbin.

La Favorita (con Guerrini, Palet, Rapisardi, Berardi)
Il Trovatore (vesp.; Dir: Padovani; con Gagliardi, Scampini, Rapisardi, Picchi)
La Bohème (noc; Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, D’Oria, Viglione-Borghese, La Puma, Berardi)
Zazá (Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, Guerrini, Viglione-Borghese, La Puma, Baldassarre, Picchi)
La Traviata (Dir: Padovani; con Adelina Padovani, Rapisardi, Palet)
Il Trovatore (Dir: Padovani; con Gagliardi, Scampini, Rapisardi, Picchi)
La Bohème (Dir: Polacco; con Carelli, Garbin, Viglione-Borghese, D’Oria, La Puma, Berardi)

III.3.2 Compagnia del Chile (La Teatral, 1910)

Come si è detto, Walter Mocchi e Luigi Ducci, nel 1910, fondano una nuova impresa, La Teatral¹⁴⁸. Per l’anno 1910, organizzano una compagnia ancora una volta diretta da Arturo Padovani e Giuseppe Baroni, con Gemma Bellincioni, creatrice del ruolo di Santuzza, Florencio Constantino, che era al culmine della sua carriera, e Virginia Guerrini, interprete delle prime de *La Wally* di Catalani e di *Falstaff*. La compagnia, composta da cantanti, orchestra, coro e compagnia di danza, salpa da Genova a bordo del Tommaso di Savoia un mese prima del 14 maggio, data prevista per il debutto al Teatro Coliseo di Buenos Aires. A differenza dell’anno precedente, è prevista una stagione più lunga, di venti spettacoli. Tra il repertorio annunciato figurano *Aida*, *Iris* e l’attrazione principale, *Salomé* con Gemma Bellincioni, “la maggiore decantata interprete italiana dell’opera di Riccardo Strauss”¹⁴⁹.

Tabella 5. Operatori della «Compagnia del Cile» 1910
 Direttori: Giuseppe Baroni, Arturo Padovani, De Angelis
 Maestro sostituto: Guido Farinelli
 Maestro de cori: A. Zucchi
 Direttore di scena: A. Villa
 Coreografa: Rosa Piantanida
 Puntatore: D. Frangiolini
 Soprani: Gemma Bellincioni, Cecilia Gagliardi, Fely Dereyne, Amedea Santarelli, Giuseppina Bevignani
 Mezzosoprani e contralti: Virginia Guerrini, Assunta Lugli, Ebe Colombo, Emma Mazzi
 Tenori: Florencio Constantino, Piero Schiavazzi, Gennaro De Tura, G. Mariani
 Baritoni: Carlo Galeffi, Paolo Ferretti, Aristide Anceschi
 Bassi: Carlo Walter, Rossi-Serra, Michele Fiore
 Comprimarie: Rosa Favi, Giulia Pattini
 Comprimari: [Gaetano Favi], Carlo Bonfanti, A. Dentale, G. Bacigalupi
 Orchestra di settanta professori, coro di sessanta componenti e sedici ballerine
 Scenografia: Rovescalli, Magni, Bertini, Bressi
 Attrezzeria: C. Rancati
 Sartoria: Chiappa (della Scala di Milano)

¹⁴⁸ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 13 aprile 1910, 7 maggio 1910, 10 maggio 1910, 15 giugno 1910, 19 giugno 1910, 22 giugno 1910, 25 giugno 1910, 28 giugno 1910/, 30 giugno 1910, 4 luglio 1910, 5 luglio 1910, 7 luglio 1910, 8 luglio 1910, 9 luglio 1910, 11 luglio 1910, 12 luglio 1910, 14 luglio 1910. Su Mocchi e La Teatral, cfr. Paoletti 2020.

¹⁴⁹ «La Patria degli Italiani», 10 maggio 1910.

Poiché quell'anno il Teatro de la Ópera de Rosario aveva contrattato una compagnia *ad hoc* con l'impresario Rendina, la "Compagnia del Cile" della STIA si trasferisce al Teatro Colón, anch'esso gestito da Luigi Carpentiero. In attesa dell'arrivo della compagnia vi è grande entusiasmo per ascoltare la troupe nella "seconda metropoli argentina", come Rosario veniva definita dalla stampa¹⁵⁰. La critica la considera una "compagnia di primissimo ordine, superiore nel suo complesso a tutte quelle venute negli anni anteriori"¹⁵¹. La grande attrazione di quell'anno, Gemma Bellincioni canta nelle due rappresentazioni di *Salomé* e ne *La Traviata*. Per quanto riguarda la durata della stagione rosarina, è interessante notare che ancora una volta, in poco più di due settimane, tra il 28 giugno e il 12 luglio, si svolgono più di dieci rappresentazioni che costituiscono una sfida per la programmazione, per gli artisti e per il pubblico abbonato.

Tabella 6. Repertorio della «Compagnia del Cile». Rosario, Teatro Colón: giugno-luglio 1910

Aida (Dir: Baroni; con Gagliardi, Guerrini, De Tura, Galeffi, Walter, Fiore)

Rigoletto (Dir: Baroni; con Constantino, Galeffi, Bevignani, Walter, Mazzi, Fiore)

Salomé (con Bellincioni)

Il Trovatore (Dir: De Angelis; con Gagliardi, De Tura, Galeffi, Lugli)

Tosca (vesp.; dir: Baroni; con Santarelli, Schiavazzi, Galeffi)

Mefistofele (noc; con Gagliardi, Mazzi, Walter, Constantino, Bonfanti)

*Tosca*¹⁵² (Dir: Baroni; con Santarelli, Galeffi, Schiavazzi)

La Bohème (a prezzi popolari; Dir: De Angelis; con Bevignani, Constantino, Dereyne, Anceschi, Rossi-Serra, Fiore, Ferretti)

La Traviata (Dir: Padovani; con Bellincioni, Schiavazzi, Anceschi)

Salomé (rep; con Bellincioni, Mariani, Anceschi, Guerrini, Bonfanti)/ *I Pagliacci* (con Galeffi, De Tura, Dereyne)

Aida (rep; Dir: Baroni; con Gagliardi, Guerrini, De Tura, Galeffi, Rossi-Serra, Fiore)

Faust (Dir: Padovani; Amedea Santarelli; Constantino; Walter; Galeffi)

Norma (ultimo di abono; Dir: Padovani; con Gagliardi, Guerrini, De Tura)

Terminata la stagione Rosarina, la compagnia parte per il Cile. Nel breve periodo oggetto della presente ricerca, nessuna delle compagnie organizzate da Walter Mocchi si presenta in un'altra piazza litoranea oltre a Rosario.

III.3.3 Compagnia Rendina (1910)

Emilio O. Schiffner, proprietario del Teatro de la Ópera di Rosario, era anch'egli interessato a valorizzare la sua piazza¹⁵³. Incarica quindi l'impresario Michele Rendina di costituire a Milano una

¹⁵⁰ «La Patria degli Italiani», 19 giugno 1910.

¹⁵¹ «La Patria degli Italiani», 22 giugno 1910.

¹⁵² Originariamente era stata programmata *Norma*, l'opera è cambiata a causa dell'indisposizione di Gagliardi. Il resto del cast era composto da Guerrini, De Tura e Walter.

¹⁵³ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 2 aprile 1910, 1 maggio 1910, 15 maggio 1910, 13 maggio 1910, 14 maggio 1910, 15 maggio 1910, 16 maggio 1910, 17 maggio 1910, 18 maggio 1910, 19 maggio 1910, 20 maggio 1910, 21 maggio 1910, 23 maggio 1910, 24 maggio 1910, 28 maggio 1910, 30 maggio 1910, 31 maggio 1910, 1 giugno 1910, 2 giugno 1910, 4 giugno 1910, 6 giugno 1910, 7 giugno 1910, 8 giugno 1910, 9 giugno 1910. Di Nobile Terré 1999: 408 e 415.

compagnia per realizzare la stagione ufficiale del suo teatro nell'anno del Centenario. Questa stagione è anomala nel senso che sarebbe l'unica volta che uno dei teatri della regione oggetto di studio tra il 1908 e il 1910 contratta, su richiesta, una compagnia formata *ad hoc*:

[...] grande era nel pubblico la curiosità di fare la conoscenza degli artisti arruolati in Milano dall'impresa Rendina, direttamente, personalmente non per una delle solite "tournée" americane, ma per dotare il teatro dell'Ópera durante le feste del Centenario, di una compagnia lirica propria, composta nella quasi sua totalità di elementi nuovi per le scene argentine, quantunque favorevolmente conosciuti in Europa.¹⁵⁴

Tabella 7. Operatori della Compagnia Rendina 1910

Direttore: Giulio Falconi

Maestro sostituto: Amedeo Barbieri

Soprani: Paola Koralek (drammatico), Felisa Orduña (lirico), Olga Simzis (leggero), Felice Foglia (utilité)

Mezzosoprani: Beatrice Costa-Marrugat, Elena Lucci

Tenori: Antonio Saludas (drammatico), Geronimo Ingar (lirico), Giuseppe Armanini, Fernando Rodati (utilité)

Baritoni: Arturo Romboli, Adolfo Pacini, Gregorio Rebollo

Bassi: Alfredo Brondi, Luigi Manfrini

Non identificato: Bussolati

Suggeritore: Alessandro Passetti

Machinista: Eugenio Manfredi

Regisseur: Carlo Ragni

Orchestra di cinquanta professori, coro di quarantotto componenti, dodici ballerine

Il direttore era Giulio Falconi e i nomi degli artisti non avevano lo stesso peso di quelli delle compagnie di Mocchi. La compagnia arriva a Buenos Aires a bordo del Tommaso di Savoia il 6 maggio e si dirige a Rosario, dove debutta il 12 maggio, con un abbonamento per quindici spettacoli (quattro a settimana i martedì, giovedì, sabato e domenica). Il programma è particolarmente irregolare, perché più volte si deve cambiare il titolo dello spettacolo il proprio giorno della rappresentazione, e nel caso di *Rigoletto* è persino necessario sostituire i cantanti. Inoltre, il Comune impone all'impresario due spettacoli a prezzi popolari fuori abbonamento, che si svolgono il 1 e 2 giugno, nei quali vengono rappresentati *Tosca* e *Mefistofele*. Ciò fa pensare che la stagione fosse in qualche modo sovvenzionata.

¹⁵⁴ «La Patria degli Italiani», 14 maggio 1910.

Tabella 8. Repertorio della Compagnia Rendina. Rosario, Teatro de la Ópera: maggio-giugno 1910
Tosca (Dir: Falconi; Dir coro: Barbieri; con Koralek, Armanini,¹⁵⁵ Romboli, Manfredi, Foglia, Rodati)
Manon (Dir: Falconi; con Orduña, Pacini, Brondi, Ingar, Rebollo)
La Bohème (Dir: Falconi; con Orduña, Simzis, Armanini, Brondi, Pacini, Rebollo)
Rigoletto (con Pacini, Ingar, Simzis, Brondi, Lucci)
La Gioconda (Dir: Falconi; con Koralek, Armanini, Lucci, Pacini, Brondi)
Aida (spettacolo di gala, 24/5; Dir: Falconi; con Koralek, Saludas, Romboli, Brondi)
Cavalleria Rusticana (con Koralek, Lucci, Pacini, Ingar)/ *I Pagliacci* (con Orduña, Armanini, Romboli, Rebollo)
Mefistofele (con Orduña, Brondi, Ingar, Lucci)
Tosca (fuori abbonamento a prezzo popolare; con Koralek, Armanini, Romboli, Monfrini)
Mefistofele (fuori abbonamento a prezzo popolare; con Orduña, Brondi, Ingar, Lucci, Bussolati, Rodati)
Andrea Chenier (Dir: Falconi; con Koralek, Romboli, Saludas, Lucci, Foglia, Manfrini, Rodati)

Come vedremo più avanti (cfr. § VI) con altre grandi compagnie, il Teatro Municipal di San Nicolás de los Arroyos, a causa della sua vicinanza, a volte diventa una piazza sussidiaria di Rosario, allo stesso modo in cui abbiamo visto che le compagnie che si trovavano a Buenos Aires si presentavano anche a La Plata. In occasione delle celebrazioni del Centenario della Rivoluzione di Maggio, la compagnia di Rendina offre due spettacoli di gala, il 23 e il 27 di quel mese. Il primo dei quali,

[...] sotto moltissimi aspetti riuscì un *Rigoletto* più gobbo di quei che il capriccio del pittore non l'abbia raffigurato nel quadro che rappresenta l'incoronazione di non ricordiamo quale Gonzaga, e dove la deformità del buffone risalta ancor più al lato di un gigantesco Ercole che rappresenta il potere della famiglia del signor di Mantova. Ciò che più chiamò l'attenzione ed originò proteste fu lo sfacciato bagarinaggio, essendosi giunti al punto da darsi per venduti tutti i posti, tre giorni prima della pubblicazione del cartello.¹⁵⁶

La stagione di Rosario è costituita da sedici spettacoli —diciotto contando quelli di San Nicolás— in poco più di due settimane. Alla fine, la compagnia parte il 6 giugno per Córdoba. Poi si sposta al Teatro Solís di Montevideo dove si presentano in luglio¹⁵⁷ e in agosto al Teatro Politeama di Buenos Aires¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Armanini era già conosciuto a Rosario, aveva cantato qualche anno fa con Tetrzzini.

¹⁵⁶ «La Patria degli Italiani», 25 maggio 1910.

¹⁵⁷ Il quotidiano «La Patria degli Italiani» ha pubblicato la seguente informazione: «Dall'altra sponda ci scrivono che fa in quel teatro Solis una buona stagione la Compagnia Lirica dell'impresario Rendina, della quale fa parte il soprano di gran fama Celestina Boninsegna. E ci assicurano che detta compagnia verrà con i primi giorni del prossimo agosto al nostro Politeama Argentino» («La Patria degli Italiani», 9 luglio 1910). Evidentemente fu un errore perché la Boninsegna era in quella stagione nella compagnia di Tornesi e sarebbe andata a Montevideo solo l'anno successivo, nel 1911, sotto la direzione dello stesso Mascagni. Vedi Salgado 2003: 304-5.

¹⁵⁸ Non abbiamo più notizie dalla compagnia dopo queste presentazioni, tranne che l'impresario Michele Rendina si è recato in ottobre a Rio de Janeiro («Gazeta de Notícias» (Rio de Janeiro), 5 maggio 1910).

III.3.4 Compagnia Bernabei (1908)

L'impresario Antonio Bernabei, che abbiamo già indicato come importante anello di congiunzione nell'organizzazione delle compagnie formate da Mocchi con la STIA e La Teatral, riunisce nel 1908 una compagnia itinerante che in quell'anno ha avuto una presenza importante sul litorale fluviale¹⁵⁹. La direzione è affidata a Gaetano Bavagnoli e annovera il soprano Matilde De Lerma e i tenori Julián Biel e Giuseppe Taccani. Quella fu la prima di molte stagioni in Argentina per il soprano Adelina Agostinelli, che eleggerà il Paese a luogo di residenza e di ritiro.

Tabella 9. Operatori della Compagnia Bernabei 1908

Direttore: Gaetano Bavagnoli

Direttore sostituto: Guido Farinetti

Maestro di cori: Paride Soffitti

Regisseur: G. Cecchetti

Soprani: Matilde De Lerma (lirico-drammatico), Adelina Agostinelli, Saffo Michelini,

Mezzosoprani: Alice Zacconi, Emma Mazzi

Tenori: Julián Biel, Giuseppe Taccani, Angelo Bendinelli

Baritoni: Francisco María Bonini, Renzo Minolfi, Mario Zennoni

Bassi: Gaudio Mansueto, Italo Picchi, Concetto Paterna

Comprimari: Sandre Radaelli, Bianca Zani, Augusto Nannetti, Attilio Pulcini, Arturo Silingardi, Giuseppe Corradini, Guido Zanoli

Non identificato: Ottolini

Coreografa: Rosa Piantanida

La compagnia è costituita per la stagione ufficiale del Teatro Politeama di Buenos Aires, dove si esibisce tra maggio e luglio¹⁶⁰. Poi, tra il 16 e il 24 luglio, si presenta al Teatro Solís di Montevideo. Da lì si reca al Teatro Colón di Rosario, dove debutta il 1° agosto e chiude la stagione il 16 agosto. In poco più di due settimane sono stati programmati quattordici spettacoli. Oltre a questa modalità, ampiamente utilizzata per piazze come Rosario, si assiste a un cambiamento nei giorni abituali delle rappresentazioni, che causa qualche disagio nel pubblico e nella critica:

[...] la stagione ufficiale è del tutto breve. Solo quindici giorni eppure il pubblico è stanco. Non di opere liriche, si capisce bene, ma di 'abbuffarsi' – sia concessa la volgare frase creola – di tante

¹⁵⁹ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Prensa», 13 maggio 1908, 17 maggio 1908, 23 maggio 1908, 30 maggio 1908, 6 giugno 1908, 13 giugno 1908, 20 giugno 1908, 27 giugno 1908, 4 luglio 1908; «La Defensa Popular», 1 agosto 1908, 2 agosto 1908, 4 agosto 1908, 5 agosto 1908, 6 agosto 1908, 7 agosto 1908, 9 agosto 1908, 11 agosto 1908, 12 agosto 1908, 13 agosto 1908, 14 agosto 1908, 15 agosto 1908, 16 agosto 1908, 18 agosto 1908, 21 agosto 1908; «A Federação» (Porto Alegre), 6 maggio 1908; «La Revista Teatral» (Buenos Aires), 20 marzo 1908, 15 luglio 1908; «La Revista Artística» (Buenos Aires), 31 maggio 1908; Di Nobile Terré 1999: 366-9; González s.d.: 97.

¹⁶⁰ Questa compagnia ha presentato in prima assoluta *Horrida Nox* di Arturo Berutti, cfr. «La Revista Teatral», a. X n. 8, 15 luglio 1908.

rappresentazioni. L'impresa ha proceduto in modo inconsulto, senza pensare che sarebbe stato più elegante, più chic, più appropriato, un programma abituale in tutti i teatri del mondo. Ogni due giorni e sabato e domenica sarebbe corretto, ma martedì, mercoledì, giovedì – tutta la settimana, insomma, tranne lunedì e venerdì – è già troppo carico. Non c'è tempo per assaporare la musica o gli spettacoli pieni di attrazioni della lussuosa sala.¹⁶¹

Tabella 10. Repertorio della Compagnia Bernabei. Rosario, Teatro Colón: agosto 1908

Aida (Dir: Bavagnoli; con de Lerma, Zacconi, Biel, Bonini, Mansueto, Picchi)

Manon Lescaut (Dir: Bavagnoli; con Agostinelli, Taccani, Minolfi, Mazzi, Paterna)

Tosca (Dir: Bavagnoli; con Agostinelli, Bonini, Bendinelli, Paterna, Picchi)

Gli Ugonotti (Dir: Bavagnoli; con Mansueto, Michelini, Mazzi, de Lerma, Biel, Minolfi, Picchi)

Mefistofele (con Agostinelli, Mansueto, Taccani, Mazzi)

Iris (con de Lerma, Bendinelli, Minolfi, Picchi, Mazzi)

La Bohème (con Agostinelli, Taccani, Minolfi, Mansueto, Paterna, Michelini)

Il Trovatore (con Biel, de Lerma, Bonini, Zacconi)

La Traviata (con de Lerma, Bendinelli, Minolfi)

Andrea Chenier (con Taccani, Agostinelli, Bonini, Mazzi, Picchi, Paterna)

Carmen (con Zacconi, Biel, Bonini, Picchi, Paterna, Michelini)

Cavalleria Rusticana (Dir: Bavagnoli; con Agostinelli, Taccani, Minolfi, Mazzi) / *I Pagliacci* (Dir: Bavagnoli; con Biel, Agostinelli, Bonini)

Carmen (con Zacconi, Biel, Bonini, Picchi, Paterna, Michelini)

Faust (con de Lerma, Bendinelli, Mansueto, Minolfi, Mazzi)

Inoltre, i critici di Rosario restano molto delusi dalla performance della compagnia:

la compagnia ha corrisposto alla fama di cui godeva e all'alto prezzo pagato dal pubblico? Francamente diremo di no. Su due o tre artisti di indiscutibile fama mondiale, tutto il resto è stato completamente mediocre. [...] Il pubblico sa perfettamente che, ad eccezione di tre o quattro rappresentazioni, tutte le altre sono state messe in scena in modo inadeguato. Ad esempio, *Iris* non è mai stata interpretata così debolmente come nella stagione sopra citata. La protagonista principale spesso dimenticava che era una *gheisa* e dava falcate capaci di rivaleggiare con il passo tedesco. Anche le scene delle ballerine lasciavano molto a desiderare. In generale si è alla ricerca di belle giovani; ma queste erano quasi l'opposto e in modo antisculturale. [...] La impresa responsabile del *trust* teatrale rosarino deve reagire nel

¹⁶¹ «La Defensa Popular» (Rosario), 13 agosto 1908.

futuro e farsi questa regola di condotta: si paga ciò che merita. I santafecini del Salado possono preoccuparsi di queste giuste considerazioni e devono essere soddisfatti di ciò che viene loro dato. In ogni caso, monsignor Echagüe contribuisce a nome del governo con 10.000 *patacones* affinché la troupe del Bernabei possa deliziare il pubblico della capitale. Ma qui [...] il pubblico, non solo paga a caro prezzo, ma viene anche ingannato [...] vedendosi imposti come delle autorità – salvo belle eccezioni – degli artisti di seconda fila.¹⁶²

In uno dei pochi giorni di riposo delle presentazioni di Rosario, la compagnia si reca a San Nicolás per realizzare la prima rappresentazione del Teatro Municipal, il 10 agosto 1908, portando in scena *Manon* di Massenet, con Agostinelli. Al termine della stagione a Rosario, la compagnia si trasferisce al Teatro Municipal di Santa Fe. Secondo la critica che abbiamo appena citato, quella stagione venne sovvenzionata dal governo e furono rappresentati *Mefistofele*, *Aida*, *Tosca*, *Andrea Chénier* e *Carmen*. Non sappiamo se dopo queste presentazioni la compagnia abbia continuato a recitare. L'unica notizia che abbiamo è che nell'aprile di quell'anno, l'impresario Salvador Alitta scrisse una lettera al giornale «A Federação» dicendo che intendeva portare la compagnia a Porto Alegre nell'agosto, ma ciò non avvenne.

III.3.5 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1908)

Gli impresari Vittorio Riva, Andrea Schiaffino e Francesco Tuffanelli¹⁶³, di cui si conosce poco, appaiono come attori centrali nella storia delle compagnie liriche itineranti che hanno unito diverse piazze dell'interno di Argentina, Brasile e Uruguay¹⁶⁴. Come riporta la «Rivista Teatrale Melodrammatica» di Milano, ripresa dalla stampa sudamericana:

La tournée Riva-Tuffanelli inizierà il 10 marzo al teatro Victoria di Buenos Aires, da dove passerà a Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas, Montevideo, Rosario de Santa Fe e altre città del Brasile e dell'Argentina, dove è molto attesa. / L'intelligente e attivissimo signor Vittorio Riva e il suo

¹⁶² «La Defensa Popular» (Rosario), 21 agosto 1908.

¹⁶³ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Nación», 4 gennaio 1908, 18 gennaio 1908, 29 febbraio 1908, 1 marzo 1908, 10 marzo 1908, 11 marzo 1908, 12 marzo 1908, 2 maggio 1908, 24 maggio 1908, 18 agosto 1908, 25 agosto 1908, 31 ottobre 1908, 7 novembre 1908, 14 novembre 1908, 21 novembre 1908, 28 novembre 1908, 19 dicembre 1908, 26 dicembre 1908; «A Opinião Pública» (Pelotas), 8 aprile 1908; «A Federação» (Porto Alegre), 17 febbraio 1908, 28 febbraio 1908, 7 aprile 1908, 11 aprile 1908, 18 maggio 1908, 3 giugno 1908, 4 giugno 1908, 19 giugno 1908, 23 giugno 1908, 1 luglio 1908, 19 settembre 1908; «El Deber» (Rosario), 10 maggio 1908; «La Prensa», 4 maggio 1908; Di Nóbile Terré 1999: 361 e ss.

¹⁶⁴ Nel 1907 la compagnia dell'impresario Vittorio Riva, diretta da J. Mario La Mura, si trovava anche ad Asunción (Paraguay).

degno socio signor Francesco Tuffanelli, a causa della serietà che hanno sempre impiegato nella loro attività, hanno conquistato la meritata simpatia, hanno stipulato contratti, non guardando ai sacrifici pecuniari per formare un quadro artistico di successo garantito.¹⁶⁵

La compagnia formata per la stagione 1908 fu diretta, per le sue presentazioni a Buenos Aires e una certa parte della tournée, da J. Mario La Mura e nel cast spiccavano alcuni artisti sudamericani: Juanita Capella e Pietro Novi dall'Argentina e Rosita Jacoby dal Cile. Anche il soprano Inés Citti-Lippi, pisana di origine, che dopo quella stagione si sarebbe stabilita in Argentina¹⁶⁶. La compagnia salpò da Genova il 14 febbraio per debuttare al Teatro Victoria di Buenos Aires nei primi giorni di marzo, in un teatro e in una stagione di opera popolare, a prezzi popolari. Come tale, le pratiche e i comportamenti teatrali variavano da quelli di altri teatri nel corso della tournée della compagnia. Ad esempio, durante una rappresentazione di *Aida*: "I primi due atti [...] si sono svolti in mezzo a rumorose manifestazioni. Urli, fischi, parolacce. L'autorità non poteva essere imposta e tutto sembrava avere una fine disastrosa. Nel terzo atto, l'ordine è stato ristabilito e Inés Citti-Lippi è stata apprezzata"¹⁶⁷. Fortunatamente, il giorno dopo, "ha fatto un'impressione migliore [...] *Tosca*. Nell'insieme di voci e strumenti c'era più omogeneità che in *Aida*. La signorina Jacoby [ha avuto] prestazione eccezionale per i teatri di biglietti popolari. Jacoby, Novi e Zonzoni si distinguono. Niente degli altri"¹⁶⁸.

Tabella 11. Operatori della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Buenos Aires, Teatro Victoria: marzo 1908
Direttori: J. Mario La Mura, Giuseppe Rubino
Direttore sostituto: Giuseppe Morini*
Suggeritore: Alessandro Passetti
Machinista: Giuseppe Maragnon
Coreografa: Gina Svara
Regisseur: Luigi Monti
Soprani: Consuelo Escriche (drammatica), Gabriela Bernard (leggera), Rosita Jacoby (lirica), Juanita Capella, Inés Citti Lippi
Mezzosoprani: Bianca Parboni, Adalgisa Grossi, Emma Marselli
Tenori: Alessandro Giacchero, Pietro Novi, Vittorio Vittori
Baritoni: Ermano Benedetti, Arturo Ceppi, Pietro Fiesoli Brunacci, Giuseppe Zonzini
Bassi: Pietro De Biase, Azzo/Arzo Giudice/Giudici, Luigi Tranto (cómico)
Comprimari: M. Ferraresi, Federico Ferraresi, Luigi Monti
Orchestra di ventisei professori, sedici musicisti di banda, coro di trenta componenti e sedici ballerine

¹⁶⁵ «A Opinião Pública» (Pelotas), 7 marzo 1908.

¹⁶⁶ Negli anni successivi questi impresari impiegheranno altri artisti residenti in Sud America, come Enrico De Franceschi, Pietro Navia e Malvina Pereyra.

¹⁶⁷ «La Nación», 11 marzo 1908.

¹⁶⁸ «La Nación», 12 marzo 1908.

L'impresa Riva e soci presenta al Teatro Victoria anche una compagnia di zarzuela e opera spagnola diretta dal baritono Emilio Sagi-Barba. I maestri concertisti e direttori d'orchestra erano M. Aguadé, responsabile delle zarzuelas, e Antonio Marranti, responsabile delle opere. Alcuni degli artisti girarono, come vedremo più avanti, all'interno dell'Argentina in un'altra compagnia lirica italiana diretta da Antonio Marranti. Tra questi, Juanita Capella e Pietro Novi. Allo stesso tempo, dopo la stagione di Buenos Aires, una parte della compagnia guidata da J. Mario La Mura¹⁶⁹ partì per Porto Alegre sul piroscifo Cruz de Malta per esibirsi al Teatro San Pedro tra il 20 aprile e il 3 giugno¹⁷⁰.

Tabla 12. Operatori della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Tournée Rio Grande do Sul 1908
Direttore: J. Mario La Mura
Direttore sostituto: Giuseppe Morini
Suggeritore: Luigi Passetti
Machinista: Giuseppe Maragnon
Coreografa: Gina Svara
Regisseur: Luigi Monti
Maestro di cori: Narciso Fansani
Soprani: Consuelo Escriche (drammatica), Rosita Jacoby (lirica), Emma Bianchi, Virginia Ferraresi, Elsa Regini (lirica)
Mezzosoprani e contralti: Emma Marselli, Maria Longhi
Tenori: Giovanni Poggi, Alfredo Bragia, Alessandro Giacchero, Luigi Lomoro, Federico Ferraresi, Angelo Zunino
Baritoni: Giuseppe Zonzini, Ermano Benedetti
Bassi: Pietro De Biase, Azzo/Arzo Giudice/Giudici, Luigi Monti (cómico)
Comprimari: Ines Pretti, Betina Gina, Luigi Belló, Antonio Agostino
Orchestra di ventisei professori, sedici musicisti di banda, coro di venti componenti e sedici ballerine

Per la parte brasiliana della tournée, come al solito, alcuni titoli di Carlos Gomes si aggiunsero al repertorio della compagnia, in questo caso *Fosca* e *Salvator Rosa*. La particolarità della troupe lirica di questa impresa è che essa era divisa per esibirsi in stagioni contemporanee in luoghi lontani come Porto Alegre e Rosario. Nonostante la distanza, vi fu uno scambio di artisti tra i cast della compagnia: alcuni arrivarono a stagione già iniziata e altri partirono prima della fine:

Arrivano oggi sul [piroscafo] Venus il soprano lirico Elsa Regini, che debutterà sabato nel *Manon* di Puccini, e il tenore drammatico Angelo Zunino, che debutterà giovedì, in *Forza del Destino*. Questo tenore canterà nell'opera *Salvator Rosa*. Nel [piroscafo] Austria andranno domani a Buenos Aires gli artisti della compagnia lirica Giacchero e la

¹⁶⁹ Quell'anno, La Mura ha deciso di stabilirsi a Porto Alegre una volta terminata la tournée: «Sono nella capitale [Porto Alegre], dove stabiliranno la residenza, il professor J. Mario La Mura, che la scorsa stagione ha diretto l'orchestra della compagnia Schiaffino, e sua moglie Margarida B. La Mura, l'abile arpista della stessa orchestra. / I due artisti intelligenti vivranno in questa città, dove insegneranno musica» («A Federação», 19 settembre 1908).

¹⁷⁰ Francesco Schiaffino portava in Brasile compagnie d'opera e operetta qualche anno fa.

signora Jacoby [pronti ad esibirsi a Rosario, entrambi nella funzione di gala del 25 Maggio].¹⁷¹

L'itinerario in Brasile, sempre all'interno dello stato di Rio Grande do Sul, prosegue attraverso la città di Pelotas dove debuttano il 6 giugno. Poi dalla città di Rio Grande, con debutto il 22 giugno, e da Bagé, il primo luglio. Nello stesso periodo, il direttore Giuseppe Rubino conduceva la stagione ufficiale del 1908 del Teatro de la Ópera di Rosario, tra il 23 maggio e il 14 giugno. Come sottolinea Roberto di Nóbile Terré, al momento della prima non c'era nessuno dei principali interpreti:

Come già da tempo, non sempre quegli artisti che compaiono nel cartellone pubblicitario interpretano le opere annunciate. Immagino che possano esserci diverse ragioni, ma ne arrischio una e credo di non sbagliarmi. Che alcuni artisti annunciati nel cast non sono arrivati in tempo, e quindi sono stati sostituiti da quelli che erano più a portata di mano sul mercato. Come già accaduto in diverse occasioni, sembra che Rosario non venga trattato con la dovuta serietà.¹⁷²

In parte, il critico aveva ragione. La compagnia era in pieno abbonamento regolare della stagione di Porto Alegre, per cui alcuni dei principali interpreti sarebbero arrivati a Rosario con la stagione già iniziata. Inoltre, secondo lo stesso cronista, l'orchestra aveva "pochi elementi". La stagione Rosarina durò due settimane, durante le quali si tennero undici esibizioni fino al 7 giugno. Una settimana dopo, il 14 giugno, si esegue *La Favorita*.

<p>Tabella 13. Operatori della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Rosario, Teatro de la Ópera: maggio-giugno 1908</p> <p>Direttore: Giuseppe Rubino Suggeritore: Alessandro Passetti Soprani: Consuelo Escriche (drammatica), Rosita Jacoby (lirica), Gabriela Bernard (leggera), Inés Citti Lippi Mezzosoprani e contralti: Bianca Parboni, Adalgisa Grossi Tenori: Alessandro Giacchero, Pietro Novi, Arsenio Spolverini Baritoni: Angelo Antola, Pietro Fiesoli Brunacci, Solimeni Bassi: Oreste Carabbi, Arzo Giudici, Carrera Comprimari: Lina Rocco, Giulia Bondini, Arturo Spelta, C. Curoni Non identificato: Razzini Orchestra di ventotto professori, dodici musicisti di banda, coro di ventidue componenti e otto ballerine</p>

¹⁷¹ «A Federação» (Porto Alegre), 18 maggio 1908.

¹⁷² «La Capital», cit. in Di Nóbile Terré 1999: 365.

Tabella 14. Repertorio della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Rosario, Teatro de la Ópera: maggio-giugno 1908

Fedora (con Citti Lippi, Razzini, Novi, Antola)
Rigoletto (con Novi, Antola, Bernard)
Otello (Dir: Rubino; con Jacoby, Solimeni, Giacchero)
Cavalleria Rusticana / I Pagliacci
Il Trovatore (con Antola, Citti Lippi, Parboni, Giacchero)
Un Ballo in Maschera
Tosca
Aida (con Citti Lippi, Parboni, Giacchero, Fiesole, Carrera)
Lucia di Lammermour
La Bohème
La Gioconda
La Favorita

Ci sono alcuni periodi senza informazioni sulle esibizioni liriche di questa impresa dopo le presentazioni di Rosario. Alcuni membri dei cast guidati da Antonio Marranti nel 1908 —soprattutto nella città di Azul— suggeriscono che il direttore e la compagnia siano ancora legati. I dati precisi che abbiamo del resto della tournée organizzata da Riva e soci si riferiscono a una presentazione nel Teatro Municipal di San Nicolás in uno spettacolo di gala il 18 agosto in onore dei navigatori dell'incrociatore di guerra italiano Etruria, che in quel momento stava facendo un giro sul fiume Paraná. In quell'occasione fu rappresentata *Tosca*. Verso la fine di agosto si presentò nella città di Concordia sotto la direzione di La Mura. Tra il 3 e il 26 ottobre, la compagnia tenne anche una stagione al Teatro Solís di Montevideo (Salgado 2003: 302), e tra il 29 ottobre e il 29 novembre si esibì al Teatro Coliseo di Buenos Aires, sotto la direzione di Antonio Marranti. Successivamente, la compagnia si spostò al Teatro 3 de Febrero in Paraná, tra il 2 e il 10 dicembre, eseguendo *Aida* (con Capella, Novi, De Biase, Marselli, Zonzoni), *Rigoletto* (con Bernard, Benedetti, Landi), *Manon* (prima in Paraná; con Maria Stuarda-Savelli), *Il Trovatore* (con Zunino, Capella, Benedetti) e *Tosca* (con Savelli, Poggi, Zonzini). Infine, dal 19 dicembre tornarono al Coliseo di Buenos Aires.

III.3.6 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1909)

Dopo le esibizioni durante la stagione popolare del Teatro Politeama¹⁷³, la tournée del 1909 della compagnia lirica di Riva, Schiaffino e Tuffanelli fuori Buenos Aires iniziò con l'inaugurazione del

¹⁷³ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 28 aprile 1909, 30 maggio 1909, 5 giugno 1909, 6 giugno 1909, 12 giugno 1909, 16 giugno 1909, 25 giugno 1909, 29 giugno 1909, 5 luglio 1909, 9 luglio 1909, 14 luglio 1909, 17 luglio 1909, 22 giugno 1909, 24 luglio 1909, 26 luglio 1909, 29 luglio 1909, 30 luglio 1909, 31 luglio 1909, 1 agosto 1909, 2 agosto 1909, 3 agosto 1909, 4 agosto 1909, 7 agosto 1909, 9 agosto 1909; «A Federação», 1 maggio 1909, 6 maggio 1909; «O Commercio de São Paulo», 26 agosto 1909, 16 ottobre 1909, 2 novembre 1909; «Jornal do Brasil», 8 settembre 1909; «O Paiz», 6 settembre 1909, 9

Teatro Colón di Bahía Blanca in aprile. Poco dopo, all'inizio di maggio, la compagnia debuttò al Teatro San Pedro di Porto Alegre sotto la direzione di J. Mario La Mura.

Tabella 15. Operatori della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Porto Alegre, Teatro San Pedro: maggio 1909
Direttore: J. Mario La Mura
Soprani: Juanita Capella, Malvina Pereyra
Mezzosoprani: Emma Marselli, Corinna Cescati
Tenori: Filippo D'Ottavi, Pietro Novi,
Baritoni: Enrico De Franceschi, Giovanni Albinolo, Giuseppe Zonzini, Vincenzo Ardito
Bassi: Olindo Lombardi, Luigi Monti, Alfredo Landi
Non identificati: Archangelo, Rotoli

Tornata in Argentina, dal 6 al 10 giugno, la compagnia, ora diretta da Napoleone Liska e Siro Colleoni, offre cinque spettacoli al Teatro Argentino di La Plata con quello che la stampa definì un "prezzo veramente popolare". Il repertorio era composto da *Aida*, *Rigoletto*, *Carmen*, *La Gioconda* e *Otello*. Da lì la compagnia si reca a San Nicolás e poi al Teatro Belgrano di Tucumán, dove si esibisce in undici spettacoli dal 24 giugno all'11 luglio¹⁷⁴. Il giorno dopo la fine di quella stagione, la troupe prende il treno per la città di Santa Fe, dove debutta al Teatro Municipal il 14 luglio con un abbonamento per dieci spettacoli.

Tabella 16. Operatori della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Tournée Argentina 1909
Direttori: Napoleone Liska, Siro Colleoni
Soprani: Juanita Capella, Malvina Pereyra, Gabriella Bernard, Maria Bonora
Mezzosoprani: Elisa Marcomini, Corinna Cescati, Emma Marselli
Tenori: Filippo D'Ottavi, Pietro Novi, Augusto Balboni, Ugo Cipriani, Natale Colombo
Baritoni: Enrico De Franceschi, Giovanni Albinolo
Bassi: Olindo Lombardi, Luigi Monti, Alfredo Landi
Non identificati: Amelia Carmelin, Elisa Fabri, Luigi Belló
Rappresentante: A. Imbimbo
Orchestra di quaranta professori, coro e corpo di ballo

Il 27 luglio la compagnia debutta a Rosario. Il Comune autorizza l'uso temporaneo della sala Politeama, un teatro di secondo ordine dopo il Colón e l'Ópera, dove realizzano cinque rappresentazioni¹⁷⁵. Le performance della compagnia entusiasmano il cronista de «La Patria degli Italiani»:

settembre 1909, 16 settembre 1909; «Correio Paulistano», 27 settembre 1909, 31 ottobre 1909; Di Nobile Terré 1999: 380 e ss.; Salgado 2003: 304.

¹⁷⁴ Il repertorio fu *Aida* (con Capella, Marcomini, D'Ottavi, De Franceschi, Lombardi), *Lucia* (con Pereyra), *Carmen* (con Marcomini, Pereyra, Balboni), *La Gioconda* (con Capella, Novi, Albinolo, Albinolo, Lombardi, Marselli), *Rigoletto* (con Novi, Pereyra, Albinolo), *Otello*, *Il Trovatore* (con Capella, Marcomini, Albinolo, D'Ottavi), *Ugonotti*, *Bohème* (dir: Colleoni; con Pereyra, Novi, Albinoli, Lombardi), *Gioconda*, *Barbiere di Siviglia* (dir: Colleoni; con Pereyra, Balboni, De Franceschi, Monti) e *Tosca* (con Capella, Balboni, Albinolo).

¹⁷⁵ Secondo Di Nobile Terré, dopo le cinque rappresentazioni al Teatro Politeama, la compagnia sarebbe stata trasferita al Teatro de la Ópera di Rosario per eseguire altre quattro rappresentazioni tra il 2 e il 5 agosto (1999: 388). Tuttavia, le fonti dei giornali consultati indicano che l'impresa era partita per la città di Paraná.

Il pubblico ha capito che siccome la compagnia lirica che attualmente agisce nel popolare teatro [Politeama] di via Gen. Mitre, non accade sovente di poterle applaudire non che sulle scene dei teatri secondari, su quella di primissimo ordine. La compagnia dell'impresa Riva, Schiaffino e Tuffanelli, è infatti una buona, un'eccellente compagnia. Certo che nell'organizzazione si notano alcuni vuoti inevitabili e impossibili a essere riempiti dato il carattere della compagnia di giro per le provincie e soprattutto a prezzi popolari.¹⁷⁶

Il ciclo di rappresentazioni coincide con quello della compagnia Tornesi, che si esibisce al Teatro Colón di Rosario, proponendo la stessa sera due *Carmen* in diretta concorrenza. Quella di Riva-Schiaffino-Tuffanelli suscita lodi maggiori rispetto a quella di Tornesi, sebbene sia rappresentata in un teatro più popolare. A causa del successo della stagione rosarina si parla della possibilità di un ritorno dopo il viaggio a Paraná, ma in un teatro migliore. Questo non accadrà fino all'anno successivo, quando si esibiranno al Teatro Colón di Rosario.

Tabella 17. Repertorio della Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli. Rosario, Teatro Politeama e Ópera: luglio-agosto 1909

Aida (con Capella, Marcomini, D'Ottavi, De Franceschi, Lombardi, Monti)

Rigoletto (con Pereyra, Novi, Albinolo)

La Gioconda

Carmen

Il Trovatore

Lucia di Lammermoor

Il Barbiere

Cavalleria Rusticana / I Pagliacci

Forza del destino

La compagnia parte da Rosario il 2 agosto per Santa Fe con destinazione finale Paraná, e il giorno dopo debutta al Teatro 3 de Febrero. I primi tre spettacoli sono *Aida* (dir: Liska; con Capella, Marcomini, D'Ottavi, De Franceschi, Lombardi, Monti), *Rigoletto* (con Pereyra, Novi, Albinolo, Cescati, Landi) e *Carmen*. Poi si parte per Montevideo per la stagione invernale dell'opera italiana tra il 21 agosto e il 5 settembre. Il quotidiano «La Patria degli Italiani» riporta che

Terminato un bel corso di spettacoli nel Solis di Montevideo, ove fu specialmente festeggiato il soprano signorina Juanita Capella, contrattata dall'impresario Celestino del Teatro San Pedro di Rio

¹⁷⁶ «La Patria degli Italiani», 31 luglio 1909.

Grande, parte dalla vicina capitale per la nuova destinazione la Compagnia Riva-Schiaffino. L'imbarco avverrà il 12 corrente sul vapore Orcoma. La signorina Capella dopo questo nuovo corso di recite in Rio Grande partirà per l'Italia.¹⁷⁷

Si trattava infatti del Teatro Costituzionale — già São Pedro de Alcântara — a Rio de Janeiro, dove la compagnia — già nota per le recite nel San Pedro de Porto Alegre, al Politeama di Buenos Aires e al Solís di Montevideo — realizza a settembre una “serie di spettacoli popolari”¹⁷⁸. È aperta una sottoscrizione per dodici spettacoli diretti dai maestri Liska e Colleone, con Capella, Pereyra, Citti Lippi, Marcomini, Marselli, Granito, Cerasi, Novi, D'Ottavi, Balboni, de Franceschi e Lombardi nel cast; più coro di quaranta componenti e dieci ballerine.

La tournée brasiliana prosegue al teatro Sant'Anna di São Paulo, dove si svolgono dieci spettacoli in abbonamento, con debutto il 20 ottobre. La compagnia prevedeva allora di esibirsi al teatro Guarany de Santos, ma una sospensione del teatro le impedì di esibirsi nonostante il fatto che l'abbonamento fosse già stato aperto. Infine, la troupe parte per il teatro San Carlos a Campinas, dove realizza quattro spettacoli a novembre.

La lunga tournée della compagnia lirica Riva, Schiaffino e Tuffanelli nel 1909 attraverso Argentina, Brasile e Uruguay dimostra l'enorme sforzo di impresari e artisti per portare l'opera italiana all'interno del continente sudamericano. Il calendario tra i mesi di aprile e novembre ebbe pochissimi giorni di riposo e i debutti si svolsero generalmente il giorno dopo l'arrivo della compagnia in una nuova piazza. Era pertanto essenziale proporre una programmazione che desse abbastanza riposo alle voci dei protagonisti.

III.3.7 Compagnia Schiaffino-Tuffanelli (1910)

Il 1910 non è un anno meno esigente per la compagnia itinerante formata da Schiaffino e Tuffanelli, che ancora una volta visita Argentina, Uruguay e Brasile¹⁷⁹. A differenza delle precedenti, la logistica

¹⁷⁷ «La Patria degli Italiani», 10 settembre 1909.

¹⁷⁸ «O Commercio de São Paulo», 26 agosto 1909.

¹⁷⁹ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 10 aprile 1910, 12 aprile 1910, 22 aprile 1910, 23 aprile 1910, 24 aprile 1910, 25 aprile 1910, 27 aprile 1910, 28 aprile 1910, 29 aprile 1910, 30 aprile 1910, 1 maggio 1910, 2 maggio 1910, 3 maggio 1910, 5 maggio 1910, 6 maggio 1910, 7 maggio 1910, 8 maggio 1910, 9 maggio 1910, 10 maggio 1910, 16 maggio 1910, 5 giugno 1910, 7 giugno 1910; «A Federação», 16 giugno 1910; «Correio Paulistano», 20 luglio 1910, 30 luglio 1910, 13 dicembre 1910; Di Nóbile Terré 1999: 412-5.

di questo itinerario sembra essere pianificata meglio, perché non vi sono viaggi di andata e ritorno tra Brasile e Argentina come nel 1909, né presentazioni parallele della compagnia come nel 1908.

Tabla 18. Operatori della Compagnia Schiaffino-Tuffanelli. Argentina e Uruguay 1910

Direttore: Giovanni Fratini

Soprani: Bianca Morello, Isabella Orbellini

Mezzosoprani: Dina Tanfani

Tenori: Pietro Navia, Pietro Bersellini, Quarto Santarelli, Noé Matossich

Baritoni: Vincenzo Ardito, Enrico De Franceschi, Ermano Benedetti

Bassi: Olindo Lombardi, Barocchi (buffo), Giuseppe Gualtieri

Il debutto è al Teatro Politeama di Buenos Aires tra marzo e aprile, stagione popolare, annunciata come “Tournée della diva Bianca Morello”. Dalla capitale argentina, l’11 aprile, la compagnia parte per Montevideo per esibirsi al Teatro Urquiza. Poi il 22 aprile si reca al Teatro Colón di Rosario per via fluviale. Lì, tra il 23 di quel mese e l’8 maggio, è aperto un abbonamento per dieci spettacoli, più quattro straordinari. Il soprano Morello era già stato a Rosario cinque anni prima, al contrario, per i tenori Quarto Santarelli e Noé Matossich era la prima volta. La critica sottolinea l’interpretazione del soprano Isabella Orbellini, affermando che la sua Zazá era al pari di quella della Carelli e della Darclée.

Tabella 19. Repertorio della Compagnia Schiaffino-Tuffanelli. Rosario, Teatro Colón: aprile-maggio 1910

Tosca (Dir: Fratini; con Orbellini, Ardito)

Il Barbiere di Siviglia (con Morello, Bersellini, De Franceschi, Lombardi, Barocchi, Benedetti)

Zazá (Dir: Fratini; con Orbellini, Santarelli, Ardito, Tanfani)

Rigoletto (con Morello, Ardito, Navia, Lombardi, Tanfani)

La Bohème (con Orbellini, Tanfani, Matossich, De Franceschi, Barocchi, Gualtieri)

Manon Lescaut (con Orbellini, Santarelli, Ardito)

Rigoletto (rep; con Morello, Ardito, Navia, Lombardi, Tanfani)

Lucia di Lammermour (Dir: Fratini; con Morello, Navia, De Franceschi, Gualtieri)

Iris (Dir: Fratini; con Orbellini, Santarelli, Ardito, Lombardi)

La Sonnambula (con Morello)

La Traviata (con Morello, Ardito, Navia)

Zazá (con Orbellini, Santarelli, Ardito)

Il Barbiere (con Morello, Bersellini, Barocchi, Benedetti, Lombardi) / *Cavalleria Rusticana* (con Navia, Orbellini, Benedetti)

I puritani (Dir: Fratini; con Morello, Arditi, Lombardi)

Prosegue la tournée al Teatro Rivera Indarte di Córdoba, dove la compagnia debutta il 12 maggio ed esegue dieci spettacoli di abbonamento, più tre “serate privilegiate” il 18, 26 e 29 maggio. Da lì si dirige all’ultima destinazione in territorio argentino, il Teatro 3 de Febrero a Paraná. Si apre un abbonamento di cinque spettacoli che, a seconda del risultato dei primi due, avrebbe deciso se continuare o no. Il debutto è il 7 giugno con *Lucia* (dir: Fratini; con Morello, Navia, Ardito) e poi *Zazá* (con Orbellini).

Tabella 20. Operatori della Compagnia Schiaffino-Tuffanelli. Brasile 1910

Direttore: Giovanni Fratini

Soprani: Bianca Morello, Isabel Orbelini

Mezzosoprani: Dina Tanfani

Tenori: Pietro Navia, Quarto Santarelli, Ernesto Spadoni

Baritoni: Vincenzo Ardito

Bassi: Giuseppe Gualtieri

Non identificati: Luciano Rossini

Nello stesso mese di giugno la compagnia si esibisce al Teatro San Pedro di Porto Alegre. Il mese successivo si sposta al Teatro São José di São Paulo. Poi, in agosto, al Coliseu Santista de Santos. L'ultima nota a stampa della compagnia Schiaffino-Tuffanelli in Brasile quell'anno è nella stagione lirica popolare — con un abbonamento di dodici spettacoli — dei mesi di dicembre e gennaio 1911 al Teatro São José di São Paulo. Il cast di questa compagnia lirica popolare era composto da Ada Giacchetti, Maria Azzali, Giovanni Vals, Marino Ainete, Tisci Rubini, Luciano Rossini, Nino Silvestri e Tina Desana.

Infine, va notato che se si tiene conto della presentazione fatta da una compagnia di questa impresa a Mendoza nel giugno 1912¹⁸⁰, si completa l'esibizione delle compagnie liriche italiane organizzate dagli impresari Riva, Schiaffino e Tuffanelli nelle principali città dall'interno dell'Argentina di quel periodo: Rosario, Santa Fe, Paraná, La Plata, Bahía Blanca, Córdoba, Tucumán e Mendoza.

III.3.8 Compagnia Tornesi (1909)

Di solito, il tenore ed impresario Michele Tornesi¹⁸¹ organizzava nell'estate australe le compagnie liriche per le stagioni popolari dei teatri di São Paulo e Rio de Janeiro¹⁸². Era presente anche nella stagione popolare di Buenos Aires, nel teatro Coliseo nei mesi di marzo e aprile, liberando il teatro nelle stagioni invernali con inizio a maggio. Tornesi seguì questo schema nel 1908 e nel 1909. Questo

¹⁸⁰ Cfr. <http://www.lavoceantica.it/Baritono/Del%20Chiaro%20Giuseppe.htm>

¹⁸¹ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «Correio Paulistano», 4 gennaio 1907; «A Federação», 5 marzo 1908; «Jornal do Brasil», 20 gennaio 1908, 26 gennaio 1908, 3 febbraio 1908, 10 febbraio 1908, 24 ottobre 1909, 3 novembre 1909, 7 novembre 1909, 11 novembre 1909, 16 novembre 1909; «El Deber» (Rosario), 23 maggio 1909; «La Patria degli Italiani», 2 maggio 1909, 10 maggio 1909, 13 maggio 1909, 22 maggio 1909, 23 maggio 1909, 25 maggio 1909, 26 giugno 1909, 14 luglio 1909, 22 luglio 1909, 24 luglio 1909, 30 luglio 1909, 31 luglio 1909, 1 agosto 1909, 2 agosto 1909, 3 agosto 1909, 14 agosto 1909, 25 agosto 1909, 29 agosto 1909, 4 settembre 1909, 5 settembre 1909, 7 settembre 1909, 8 settembre 1909, 9 settembre 1909, 10 settembre 1909, 11 settembre 1909, 12 settembre 1909, 15 settembre 1909, 16 settembre 1909, 17 settembre 1909, 19 settembre 1909, 20 settembre 1909, 22 settembre 1909, 24 aprile 1910; Di Nobile Terré 1999: 378 e ss.

¹⁸² Nel 1907 Tornesi era stato a São Paulo al teatro Sant'Anna dal 5 gennaio, dopo essere stato a Rio de Janeiro il mese prima. Alla fine di dicembre dello stesso anno è tornata a Sao Paolo e poi è ripartita per Rio de Janeiro. In quella stagione 1908 partecipano il tenore Tornesi, il tenore Franco Cardinali, il baritono Constantino, il mezzosoprano Farelli Povi e il soprano Giacomelli. Nel 1908 Tornesi voleva portare la compagnia a Porto Alegre, ma non riuscì a vendere sufficienti abbonamenti. Nel febbraio 1908 era con la sua compagnia al Palace Theatre di Rio de Janeiro.

ultimo anno è di particolare interesse per noi, perché la compagnia lirica itinerante di Tornesi realizza un grande giro per l'interno dell'Argentina e del Brasile.

Tabella 21. Operatori della Compagnia Tornesi 1909
Direttori: Arturo Sigismondi, Armando Galleani
Direttore artistico: Franco Polimeni
Soprani: Amalia De Roma, Isabella Gruner, Giusta Seimand, Emma Angelini
Mezzosoprani: Andreina Beinat, Virginia Ferraresi
Tenori: Michele Tornesi, Angelo Zunino, Giovanni Poggi, Ugo Cipriani
Baritoni: Mario Roussel, Concetto Alessi, Franco Polimeni
Bassi: Antonio Natali, Emilio Sesona, Umberto Arcelli, Arturo Spelta
Non identificata: A. Bencich

A Buenos Aires, la compagnia si esibisce in parallelo al Teatro Coliseo e al Teatro Avenida, scambiando titoli tra loro, entrambi nell'orbita del trust di Walter Mocchi. Per esempio:

Passando l'*Otello* dal Coliseo alla Avenida e la *Fedora* da questo teatro a quello, non ebbero sorte diversa di quella delle prime rappresentazioni il capolavoro verdiano e l'opera del Giordano, dati dalla Compagnia Tornesi. Il cartello dell'Avenida annunzia per oggi alle 2.30 pm. *Il barbiere di Siviglia*, con la Seimand, Cipriani, Natali, Polimeni, Arcelli, la Ferraresi e per stasera una replica della *Carmen*, con la Andreina Beinat, il Tornesi, la Seimand, Polimeni. Il Coliseo annunzia per oggi *Un Ballo in Maschera* con Zunino, Roussel, la Angelini, la Bencich, la Ferraresi, Natali e Spelta, e per stasera il *Mefistofele* — diretto dal maestro Sigismondi — col basso Sesona, la De Roma, la Bencich, Giovanni Poggi.¹⁸³

Uno degli annunci importanti della compagnia in quell'anno fu la nuova opera in un atto *Zoraida* del compositore argentino di origine italiana Juan Bautista Massa, residente a Rosario, su libretto di Ivo Cei, che ebbe la prima assoluta il 15 maggio al Coliseo con L. Lattes, Giovanni Poggi, Concetto Alessi e A. Bencich. Per le celebrazioni del 25 Maggio, la compagnia si esibisce al Teatro Avenida di Buenos Aires e al Teatro Colón di Rosario. Nella prima, "La compagnia lirica popolare dell'Avenida solennizzerà il 25 Maggio con un *Il Barbiere di Siviglia* di giorno e *La Favorita* di sera, col Tornesi,

¹⁸³ «La Patria degli Italiani», 2 maggio 1909.

Fernando¹⁸⁴. Più tardi, nel mese di luglio, la compagnia sarebbe tornata nello stesso teatro per altre sei rappresentazioni.

Tabella 22. Repertorio della Compagnia Tornesi. Rosario, Teatro Colón: maggio 1909

Tosca (con De Roma, Poggi, Roussel, Natilli, Spelta, Ferrarese)

Manon (con De Roma, Poggi)

Otello

Il Trovatore

Tosca

Tra i mesi di giugno e luglio la compagnia si esibisce al Teatro Municipal di Mendoza. Secondo i cronisti, la stagione di Mendoza non ebbe molto successo: “i reporter dei giornali locali non sono troppo teneri per questi artisti, specie poi per l’elemento femminile. La collettività italiana frequenta l’elegante ritrovo in numero discreto. Ma il teatro non è sempre pieno¹⁸⁵. Da lì si recano di nuovo al Teatro Colón di Rosario per sei spettacoli tra il 28 luglio e il 2 agosto. Una di quelle serate coincide con la citata programmazione di *Carmen* in diretta concorrenza con quella della compagnia di Riva, Schiaffino e Tuffanelli: “Quella data dalla compagnia Tornesi al Colón [...] non chiamò all’aristocratico teatro di via Corrientes gran folla di spettatori¹⁸⁶.”

Tabella 23. Repertorio della Compagnia Tornesi. Rosario, Teatro Colón: luglio-agosto 1909

Mignon (debutto; con Beinat, Seimand, Poggi)

La Gioconda (dir: Galleani; con De Roma, Beinat, Poggi, Roussel, Sesona)

Fedora

Carmen (con Beinat, Tornesi)

Iris (con Gruner, Alessi, Tornesi) / *Cavalleria Rusticana* (con Gruner, Poggi, Alessi)

L’amico Fritz

La tournée prosegue a Córdoba, con debutto il 6 agosto al Teatro Rivera Indarte. La stagione cordobesa ha un grande successo, che porta all’apertura di un secondo abbonamento. Il repertorio eseguito fu: *Aida* (debutto), *La Bohème*, *Mignon* (prima in Córdoba), *Tosca*, *I Pagliacci/Cavalleria Rusticana*, *Faust*, *Il Trovatore*, *Iris* e *Carmen*. Alla fine di agosto ritornano a Buenos Aires, questa volta al Teatro Marconi. Con *La Gioconda* nello spettacolo di gala per la commemorazione del XX Settembre la compagnia si congeda e parte per il Brasile il 22.

Tabella 24. Operatori della Compagnia Tornesi. Buenos Aires, Teatro Marconi: agosto-settembre 1909

Direttore: Armando Galleani, Arturo Sigismondi

Soprani: Malvina Pereyra, Amalia De Roma

Mezzosoprani: Andreina Beinat

Tenori: Michele Tornesi, Angelo Zunino, Giovanni Poggi, Pietro Navia

Baritoni: Concetto Alessi, Mario Roussel, Giuseppe Zonzini

Bassi: Umberto Arcelli, Antonio Natali, Arturo Spelta

Non identificati: Fanelli, Lucia Ferrari

¹⁸⁴ «La Patria degli Italiani», 25 maggio 1909.

¹⁸⁵ «La Patria degli Italiani», 14 luglio 1909.

¹⁸⁶ «La Patria degli Italiani», 2 agosto 1909.

A São Paulo si esibiscono al Politeama, a Rio de Janeiro al Palace Theatre in ottobre, e infine a Curitiba a metà dicembre, probabilmente con un cast già molto diverso. L'anno successivo, il 1910, viene costituita una nuova compagnia, diretta da Gino Golisciani con alcuni nomi ripetuti e altri nuovi: Celestina Boninsegna, Matilde Braschini, Malvina Pereyra, Andreina Beinat, Giuseppina Ferrari, Tina Alasia, Erminia Zaccaria, Luigi Colazza, Elvino Ventura, Michele Tornesi, Giuseppe Bellantoni, Silvio Arrighetti, Oreste Carozzi, Italo Picchi, Francesco Talamanca. Tuttavia, non abbiamo notizia che si siano presentati in nessuno dei teatri del litorale fluviale argentino.

III.3.9 Altre compagnie e operatori lirici

III.3.9.1 Il direttore e impresario Antonio Marranti (1908-1910)

Un altro artista che fungeva anche da impresario era il direttore d'orchestra Antonio Marranti¹⁸⁷. Sebbene il suo nome sia legato alle compagnie liriche di altre imprese, come Riva, Schiaffino e Tuffanelli, Marranti svolgeva anche funzioni e stagioni con la propria compagnia. Un membro immancabile era sua moglie, il soprano Romilda Berti. I dati sulle prestazioni di Marranti nel 1908 si presentano sparsi. All'inizio dell'anno dirigeva al Teatro Victoria di Buenos Aires. Nei primi giorni di aprile si esibisce con la moglie, il tenore Mariano Serra, il baritono Pietro Favaron e il basso Virgilio Cesari al Teatro Español di Chacabuco. In maggio, nella città di Concordia e in agosto a Concepción del Uruguay.

Incontriamo nuovamente Marranti alla guida della compagnia di Riva, Schiaffino e Tuffanelli ad Azul, con Juanita Capella, Bianca Parboni, Pietro Novi ed Ermano Benedetti. Poi al Teatro Coliseo di Buenos Aires tra la fine di ottobre e la fine di novembre, e infine al Teatro 3 de Febrero di Paraná a dicembre.

L'anno seguente, nel maggio 1909, la compagnia di Marranti, con la moglie, i tenori Breda e Banni, i baritoni Mucchi ed Evangelisti e il basso Stargiotti, si presenta nel salone-teatro della Società Italiana *Unione e Benevolenza* di San Fernando. In giugno, Marranti si reca al Teatro Colón di Bahía Blanca, "sfidando le consuetudini, arrivò alla chetichella, senza essere preceduta da nessuna *reclame*"¹⁸⁸. Secondo il corrispondente di quella città, la programmazione di quella stagione fu un fiasco.

¹⁸⁷ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 4 aprile 1908, 7 dicembre 1908, 6 maggio 1909, 6 giugno 1909, 8 giugno 1909, 21 giugno 1909, 7 giugno 1909, 8 settembre 1909, 9 settembre 1909, 10 settembre 1909, 11 settembre 1909, 12 settembre 1909, 15 settembre 1909, 17 settembre 1909, 19 settembre 1909, 20 settembre 1909, 22 settembre 1909, 23 settembre 1909, 28 settembre 1909, 9 aprile 1910, 6 maggio 1910, 7 maggio 1910, 9 maggio 1910, 14 maggio 1910; «La Nación», 23 maggio 1908, 3 giugno 1908, 28 agosto 1908, 30 agosto 1908, 15 settembre 1908, 27 novembre 1908.

¹⁸⁸ «La Patria degli Italiani», 6 giugno 1909.

La compagnia Marranti di cui l'ignoto impresario annunciò il debutto che doveva aver luogo sabato 5 al Teatro Colón con la *Tosca*, non è pur anco giunta. Decisamente i giovani cattolici che presiedono le sorti del fiammante Teatro, non possono chiamarsi soddisfatti del continuo seguirsi di delusioni e disinganni.¹⁸⁹

Nello stesso mese di giugno, Marranti con sua moglie, Breda e Parlani si presentano a Santiago del Estero, debuttando con *Aida*. Era una piazza davvero atipica: "L'aspettativa è poi giustificata anche dal fatto che rarissime sono le compagnie liriche italiane che si azzardino a venire a Santiago"¹⁹⁰. Tornato a Buenos Aires, Marranti è incaricato di dirigere la stagione di settembre del Coliseo per la impresa del teatro¹⁹¹.

Tabella 25. Operatori della Compagnia Marranti 1909

Direttore: Antonio Marranti

Soprano: Romilda Berti-Marranti, Consuelo Escriche (sólo en el Teatro Coliseo de Buenos Aires)

Mezzosoprano: Bianca Parboni

Tenori: Breda, Ugo Cipriani, Cano

Baritoni: Ermano Benedetti, Franco Polimeni, Bruno, Fiesoli

Bassi: Pietro De Biase, Giuseppe Stargiotti, Giuseppe Gualtieri

Dal 22 settembre Napoleone Liska diresse la compagnia per il resto della stagione poiché Marranti ebbe una disputa con la impresa:

Lo spettacolo [*Il Trovatore*] fu diretto dal maestro Liska, avendo da ieri l'egregio maestro Marranti abbandonata l'orchestra del Coliseo per divergenza sorta con l'impresa, non volendo il Marranti prestarsi ad una profanazione imbastendo in troppo breve tempo una rappresentazione degli *Ugonotti*. Ecco un caso di scrupolosità artistica che va vivamente lodato e merita di essere additato ad esempio.¹⁹²

¹⁸⁹ «La Patria degli Italiani», 8 giugno 1909. Questa critica negativa può essere dovuta al fatto che il Teatro Colón di Bahía Blanca era gestito dall'Unione Operai Cattolici e il giornale «La Patria degli Italiani» era di tendenza anticlericale. Certamente Marranti non era uno sconosciuto, tanto meno per la comunità italiana.

¹⁹⁰ «La Patria degli Italiani», 21 giugno 1909.

¹⁹¹ Le opere che Marranti diresse al Colosseo nel 1909 furono *Tosca* (debutto), *Aida*, *Bohème*, *Rigoletto*, *Aida*, *La Favorita*, *Il Trovatore*, *I Pagliacci/Cavalleria Rusticana*, *Bohème*, *Aida*, *Fausto* e *Il Trovatore*. Il 14 settembre il tenore Pietro Navia doveva debuttare in *La Favorita*, come annunciato, ma non lo fece perché «invece è stato impegnato dalla impresa del Marconi» («La Patria degli Italiani», 15 settembre 1909), sostituito dal giovane tenore spagnolo Cano.

¹⁹² «La Patria degli Italiani», 23 settembre 1909.

I cantanti continuarono i loro contratti ed altri vennero aggiunti¹⁹³. Pochi giorni dopo, il direttore formò rapidamente un gruppo di artisti per rappresentare nel salone della Società di Mutuo Soccorso *Cristoforo Colombo* di Quilmes, il 26 settembre,

[...] uno spettacolo lirico degno di un buon teatro della capitale, il *Rigoletto* di Verdi, diretto dall'ottimo maestro Antonio Marranti, che riuscì a non far notare la esiguità dell'orchestra e dei cori dando all'insieme della recita una vigorosa interpretazione. *Rigoletto* applauditissimo era il baritono Alessi, un artista davvero valoroso, che con la signorina Catalano dové ripetere il finale terzo, la grande aria della "Vendetta". E con l'Alessi e la Catalano molto fu applaudito il tenore Badaracco, Duca di Mantova, e piacque la Sabaino, Maddalena. Uno spettacolo che lasciò tutti contenti, dato con una sala affollatissima, nella quale notammo tutte le migliori famiglie di Quilmes.¹⁹⁴

Finalmente, nel 1910 troviamo Marranti in due prestazioni fuori Buenos Aires. Una in Chascomus il 3 e 4 aprile:

Il nostro Teatro è riaperto sabato e domenica per due rappresentazioni di opera lirica. La prima sera abbiamo un ottimo *Rigoletto*, protagonista il noto artista Fiesoli, che il nostro pubblico ebbe occasione di applaudire altre volte. Si deve anzi alle simpatie che il Fiesoli gode in Chascomus se il teatro nelle sere anzidette si vede affollatissimo di un pubblico fine ed intelligente. Nei palchi si notavano tutte le migliori famiglie della nostra società. La stampa locale ebbe parole di grande elogio per il Fiesoli (protagonista) e per gli altri artisti. L'orchestra era diretta dal Maestro Marranti. Il Fiesoli cantò pure, con la sua bella voce, intonata e pastosa, il prologo de *I Pagliacci*, del quale il pubblico volle il bis. All'indomani si rappresentò la *Bohème*, protagonista la Marranti, che fu applaudita. É facile che il Fiesoli venga un'altra volta in Chascomus, in occasione delle feste per il Centenario e con una

¹⁹³ Tra questi ultimi: il tenore Arturo Freixas, il soprano Clara Waldman, Angela Nava, Emma Angelini.

¹⁹⁴ «La Patria degli Italiani», 28 settembre 1909.

Compagnia completa. Il nostro pubblico gli farà — anche stavolta — festose accoglienze.¹⁹⁵

Il 4 maggio Marranti debutta con una compagnia al Teatro Municipal di Mendoza, dove condusse la stagione accompagnato nella direzione di Liska. In quell'occasione eseguì *Il Trovatore* (debutto; dir: Liska), *Rigoletto*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Tosca* e *La Favorita*.

Tabella 26. Operatori de la Compagnia Marranti. Mendoza, Teatro Municipal: maggio 1910

Direttori: Antonio Marranti, Napoleone Liska

Soprani: Emma Angelini, Maria Stuarda-Savelli, Gabriella Bernard

Mezzosoprani: Elisa Marcomini, Angelina Nova

Tenori: Pietro Nabesca, Pietro Novi, Giovanni Poggi

Baritoni: Giuseppe Lonzi, Giuseppe La Puma

Bassi: Pietro De Biase, Umberto Arcelli

Orchestra di venticinque professori e corpo di ballo

III.3.9.2 Il direttore e impresario Eugenio Santangelo

Nel 1907, come descritto da Fernando Santos Berçot (§ IV), il veterano impresario Achille Del Puente porta la sua compagnia lirica al teatro Guayra di Curitiba. Dirige Eugenio Santangelo e tra gli interpreti vi sono il soprano cubano Consuelo Escriche, il baritono Franco Polimeni, il soprano Adelina De Angelis. L'anno successivo, il direttore Santangelo conduce la compagnia lirica dell'impresa Soler e Santangelo, che si esibisce nei teatri del litorale fluviale argentino¹⁹⁶. La diva era Elisa Santangelo, la figlia del direttore. Il 24 agosto 1908, la compagnia arriva a Gualeguay sul piroscampo Pingo per una stagione di otto spettacoli al Teatro Nacional. L'orchestra era piccola ma "sempre corretta, nasconde la logica mancanza di elementi maggiori"¹⁹⁷. L'ultima presentazione è il 13 settembre e il giorno partono per Gualeguaychú. Questa stagione significativamente rappresenta, secondo il critico del quotidiano «El Debate», "un'occasione inaspettata, dopo circa dieci anni di astensione, di [...] buona musica"¹⁹⁸.

Tabella 27. Operatori della Compagnia Santangelo 1908

Direttore: Eugenio Santangelo

Soprani: Elisa Santangelo (leggera), Maria Bonora

Mezzosoprani: Corinna Cescatti

¹⁹⁵ «La Patria degli Italiani», 9 aprile 1910.

¹⁹⁶ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «El Debate» (Gualeguay), 17 agosto 1908, 24 agosto 1908, 26 agosto 1908, 28 agosto 1908, 31 agosto 1908, 7 settembre 1908, 11 settembre 1908, 11 settembre 1909, 14 settembre 1909; «El Deber» (Rosario), 26 agosto 1908; «La Patria degli Italiani», 12 giugno 1909, 13 giugno 1909, 11 luglio 1909, 16 luglio 1909, 18 luglio 1909, 19 luglio 1909, 20 luglio 1909, 21 luglio 1909, 23 luglio 1909, 26 luglio 1909, 27 luglio 1909.

¹⁹⁷ «El Debate», 26 agosto 1908.

¹⁹⁸ «El Debate», 17 agosto 1908.

Tenori: Mariano Serra
Baritoni: Pietro Favaron
Bassi: Tito Poggi, Umberto Arcelli (buffo)

Tabella 28. Repertorio della Compagnia Santangelo. Gualeguay, Teatro Nacional: agosto-settembre 1908

Lucia di Lammermoor (debutto; dir: Santangelo; con Elisa Santangelo, Favaron, Serra, Poggi)

Il Barbiere di Siviglia (con Elisa Santangelo, Arcelli, Poggi, Favaron, Serra)

I Pagliacci / Cavalleria Rusticana (con Bonora)

Rigoletto

La Sonámbula

Rigoletto (con Elisa Santangelo, Serra, Favaron, Poggi, Arcelli, Cescatti)

Tosca (a beneficio di Serra che cantò «O paradiso» de *L'Africana*)

Il Barbiere di Siviglia (con Elisa Santangelo, Serra, Favaron, Poggi, Arcelli)

Nel giugno 1909, la compagnia Santangelo non riuscì ad organizzare una stagione al Teatro Olimpo di Rio Cuarto:

Le trattative per la formazione di una compagnia lirica destinata al nostro piccolo teatro Olimpo, hanno avuto un risultato cattivo. Il quadro artistico quantunque scadentino nel suo complesso, contava qualche nome buono. Ad esempio il tenore Lanfredi, uno dei migliori cantanti-attore del giorno, la soprano lirica Lattes e la soprano leggero Santangelo, la Barrientos delle provincie. Entrambi elementi giovani, ma principianti. Il guaio fu nelle pretese di alcuni fra cui quelli di minor valore; e la corda troppo tesa si ruppe. Ora si attende l'impresario e speriamo si arrivi ad accomodare la cosa, onde si possa aver un teatro aperto per le prossime feste argentine e francesi del 9 e 14 prossimo luglio.¹⁹⁹

Nel frattempo, Elisa Santangelo e suo padre, che la accompagna al pianoforte, danno concerti con frammenti di opere, ad esempio, al Teatro Colón di Mar del Plata nel giugno dello stesso anno. Nel mese di luglio formano nuovamente una compagnia lirica per esibirsi al Teatro Politeama Olimpo di La Plata. La compagnia è composta dai soprani Elisa Santangelo e Clara Waldman, dai tenori Cipriani ed E. Vannino, dal baritono Pietro Favaron e dal basso Virgilio Cesari, ed è completata dai cantanti L. Berardo, E. Recanotini, M. Bransini, V. Rossi e A. Pieri. La stagione ha prezzi popolari e tra i titoli conta *Rigoletto*, *Lucia*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Tosca*, *Faust* e *I Puritani*.

¹⁹⁹ «La Patria degli Italiani», 12 giugno 1909.

III.3.9.3 L'impresario Achille Del Puente

Da parte sua, il suddetto impresario Achille Del Puente porta una compagnia al Teatro Municipal di Santa Fe durante i mesi di aprile e maggio 1909²⁰⁰. All'inizio delle sue presentazioni, il gruppo artistico non fa buona impressione alla critica ma "con *Rigoletto* e *Lucia* ha cancellato la poco favorevole impressione delle prime sere"²⁰¹. Resta da stabilire se Del Puente e Santangelo abbiano continuato a lavorare insieme per quella stagione.

L'anno seguente Del Puente organizza una stagione lirica al Teatro Colón di Mar del Plata tra i mesi di aprile e maggio: "Dal programma che abbiamo visto si comprende che è composta di un elemento artistico veramente straordinario per una Città di Provincia e come mai si vide in Mar del Plata"²⁰². Il direttore era il maestro Arturo Galleani. Parte del repertorio è consistito in: *Tosca* (debutto; con Lattes, Fraschini), *Faust* (con Galassi, Gaspari), *La Gioconda* (con Citti Lippi, Fraschini), *Il Trovatore* (con Citti Lippi, Marselli, Galassi, Gasparini) e *Cavalleria Rusticana* (con Borghini, Fraschini, Poligni, Marselli, Galliani) / *I Pagliacci* (con Morelato).

Tabella 29. Operatori della Compagnia Del Puente 1910

Direttore: Arturo Galleani

Soprani: Inés Citti Lippi, Lattes

Mezzosoprano: Emma Marselli²⁰³

Tenore: Fraschini

Baritoni: Galassi, Morelato

Basso: L. Gasperini

Non identificati: Alda Borghini («artista portegna»), Poligni

III.3.9.4 Il basso e impresario Giuseppe Stargiotti

Un altro artista-impresario fu il basso Giuseppe Stargiotti, che insieme alla sua compagnia lirica fece due presentazioni all'interno della provincia di Buenos Aires nell'aprile 1910²⁰⁴. La prima fu l'inaugurazione del Teatro Italiano di Carlos Casares con *Tosca* (dir: Ricardo Cendalli; con Rosa Jacoby, il tenore Breda, il baritono Pietro Favaron, il basso Virgilio Cesari e Baroncini); e la sera seguente, *Il Trovatore* (con Brizzi, Jacoby, il tenore Arturo Freixas, Favaron e Cesari). L'altra apparizione fu al Teatro Orfeón de Mercedes, con *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Ernani*, *La Bohème* e *Faust*.

²⁰⁰ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 30 aprile 1909, 17 aprile 1910, 27 aprile 1909, 1 maggio 1910, 3 maggio 1910; González s.d.: 98.

²⁰¹ «La Patria degli Italiani», 30 aprile 1909.

²⁰² «La Patria degli Italiani», 17 aprile 1910.

²⁰³ La cronaca diceva Inés Marselli.

²⁰⁴ Le informazioni sono state ricavate dalle seguenti fonti: «La Patria degli Italiani», 4 aprile 1910, 25 aprile 1910; «El Debate» (Guaaleguay), 1 luglio 1910, 4 luglio 1910, 6 luglio 1910, 8 luglio 1910.

Tabella 30. Operatori della Compagnia Stargiotti. Gualeguay 1910

Direttore: Ricardo Cendalli
Soprani: Clara Waldman, Aida Dilorenzo, Bice Paoli (utilité)
Mezzosoprani: Emma Marselli
Tenori: Arturo Ferrario, Ugo Cipriani, Pietro Ottaviani
Baritoni: Pietro Favaron, Vittorio Cesarotto
Bassi: Virgilio Cesari, Giuseppe Stargiotti
Coro di otto componente e corpo di ballo

Siamo particolarmente interessati agli spettacoli del Salon-teatro della Società Italia di Gualeguay. La critica, sebbene lodevole verso i cantanti, fu severa con l'orchestra e il coro – in seguito cambiati – e fu ancora più severa nei confronti del pubblico: “una serata piacevole, che Gualeguay, potremmo quasi dire, non merita, perché non partecipa agli spettacoli. Non c'è motivo che giustifichi la sua mancata partecipazione, è una buona compagnia, che onorerebbe l'accettazione colta manifestata da una partecipazione molto maggiore”²⁰⁵.

Tabella 31. Repertorio della Compagnia Stargiotti. Gualeguay, Salón-teatro della Società Italia: luglio 1910

La Bohème (dir: Cendalli; con Waldman, Dilorenzo, Favaron, Cesari, Ferrario, Cesarotto)
Tosca (con Waldman, Ferrario, Favaron)
Il Trovatore (con Marselli, Cipriani)
La Traviata (con Waldman, Ferrario, Favaron, Cesari)
Rigoletto (funzione di gala in occasione della celebrazione del 9 Luglio; con Favaron)

Infine, vale la pena menzionare l'esibizione della compagnia lirica Borello nel giugno 1910 al Teatro Municipal di Santa Fe. Non abbiamo più dati su queste presentazioni²⁰⁶.

III.4 Mobilità tra compagnie

Dell'elenco di più di duecentotrenta operatori noti coinvolti nelle compagnie menzionate tra il 1908 e il 1910, almeno cento e novantasette passarono attraverso i teatri della regione del litorale fluviale argentino, sia a Rosario, Santa Fe, Paraná, San Nicolás, Concordia, Concepción del Uruguay, Gualeguay e/o Gualeguaychú. Bisogna tener presente che si tratta di un numero incompleto perché riflette solo i dati pubblicati nelle fonti consultate; serve tuttavia a dare un'idea del numero di persone che partecipavano alla produzione. Se si aggiungessero i musicisti dell'orchestra, il coro e il corpo di ballo, il numero, già molto rilevante, crescerebbe di molto.

Un'altra questione importante è la mobilità dei cantanti tra compagnie. Degli oltre duecentotrenta operatori citati, sessantadue facevano parte di diverse compagnie studiate (“dal Cile”, Rendina,

²⁰⁵ «El Debate», 8 luglio 1910.

²⁰⁶ «La Patria degli Italiani», 7 giugno 1910.

Bernabei, Riva-Schiaffino-Tuffanelli, Tornesi, Marranti, Santangelo e Stargiotti) e dei cast del Teatro Colón di Buenos Aires tra il 1908 e il 1910 (cfr. Caamaño 1969: 13 e ss). Segnaliamo alcuni esempi: il soprano Adelina Agostinelli faceva parte della compagnia di Michele Tornesi con il quale era a São Paulo nel 1907; l'anno seguente, insieme alla compagnia del Bernabei, si trovò sul litorale fluviale argentino (a Rosario, San Nicolás e Santa Fe) e nel 1910 cantò al Teatro Colón, dove interpretò Margherita ed Elena in *Mefistofele*, Mimì in *La Bohème*, Salomè in *Il Battista* (un "atto sacro" con musica di Giocondo Fino) e Nedda in *I Pagliacci*. Dalla compagnia del Bernabei del 1908 Agostinelli fu accompagnata dal baritono Francesco Maria Bonini, che condivideva il cast al Colón nel 1910; e dal basso Gansio Mansueto che era anche lì nel 1909. Inoltre, diversi cantanti hanno fatto parte delle compagnie del Teatro Municipal de Chile e del cast del Teatro Colón, come il baritono L. Baldassari, il basso Berardo Berardi, i soprani Fely Dereyne e Hariclea Darclée, il mezzosoprano M. Manfredi e il basso Carlo Walter, tra gli altri. In tutti questi casi, sono state i primi interpreti delle compagnie qui studiate. Allo stesso modo, il mezzosoprano Elena Lucci si unì alla compagnia dell'impresario Rendina nel 1910 e si esibì al Colón nel 1909, dove cantò la parte del pastore in *Tannhäuser*, Maddalena in *Rigoletto*, Afra in *La Wally*, l'angelo in *Il demone* di Rubinstein e Lola in *Cavalleria Rusticana*.

I transiti più comuni di cantanti tra compagnie si verificarono tra quelle imprese che non avevano il sostentamento di trust internazionali. Alcuni casi degni di nota sono il basso comico Umberto Arcelli che fece parte della compagnia Santangelo nel 1908, Tornesi nel 1909 e Marranti nel 1910. Anche il baritono Ermanno Benedetti che è stato con Riva e Marranti nel 1908, con quest'ultimo nel 1909 e con Schiaffino e Alfredo Padovani nel 1910²⁰⁷. Da parte sua, il soprano argentina Juanita Capella cantò nelle compagnie di Santangelo, Riva e Marranti nel 1908 e Riva-Schiaffino 1909, dopo quella tournée partì per l'Europa dove cantò per alcuni anni in diversi teatri in Italia: il Petruzzelli di Bari, il Comunale di Bologna, il San Carlo di Napoli, il Costanzi di Roma e anche il Real di Madrid. Il caso del tenore argentino Pietro Novi è molto eloquente: partecipò alle compagnie di Riva e Marranti nel 1908, di Riva-Schiaffino nel 1909 e di Marranti e Alfredo Padovani nel 1910. Intanto il soprano brasiliano Malvina Pereyra cantò per Riva-Schiaffino-Tuffanelli nel 1909 e Tornesi nel 1909 e 1910.

²⁰⁷ Alfredo Padovani ha formato nel 1910 una compagnia che si è esibita al Teatro Marconi di Buenos Aires nella stazione lirica popolare in aprile e al Teatro Argentino di La Plata nello stesso mese. Era composto da: soprani: Gabriella Bernard, Angela Nava, Maria Stuarda-Savelli, Aida Camelin; mezzosoprani e contralti: Bice Cocchi, Elisa Marcomini, tenori: Pietro Novi, Angelo Zunino, Giovanni Poggi, C. Barbacci; baritoni: Giuseppe Zonzini, Giuseppe La Puma, Ermanno Benedetti; bassi: Pietro De Biase, Mario Ascutti; non identificati: A. Anelli, (Corrado o Pietro?) Recanatini, E. Ascutti. Vedi «La Patria degli Italiani», 5 aprile 1910, 7 aprile 1910, 9 aprile 1910, 12 aprile 1910, 14 aprile 1910, 15 aprile 1910, 19 aprile 1910, 19 aprile 1910, 20 aprile 1910, 21 aprile 1910, 22 aprile 1910, 23 aprile 1910, 24 aprile 1910, 26 aprile 1910.

Allo stesso modo, Italo Picchi cantò nella compagnia del Bernabei nel 1908, nella del Teatro Municipal di Santiago de Chile nel 1909 e nella Tornesi nel 1910.

Casi meno frequenti sono i cantanti che si sono trasferiti tra le compagnie nell'orbita di STIA e La Teatral verso le compagnie degli artisti-impresari Santangelo e Stargiotti. Alcuni casi noti sono il basso Virgilio Cesari che era nella compagnia Santangelo nel 1909 e quella di Stargiotti nel 1910 e faceva parte del cast del teatro Colón nel 1909, dove cantò le parti di Fiorello ne *Il Barbiere di Siviglia*, di Polonio nell'*Amleto* e del capitano nell'*Aurora*. Il basso L. Gasperini, che interpretò Ceprano in *Rigoletto*, l'ufficiale in *Aurora*, Bilz in *Eidelberga Mia* e Khruschov in *Boris Gudunov* al Teatro Colón nel 1909, si unì alla compagnia Del Puente nel 1910. In questi casi i ruoli che interpretati nel Colón erano personaggi secondari. Il soprano cileno Rosita Jacoby, che faceva parte della compagnia di Riva nel 1908 e di Stargiotti nel 1910 — si diceva che avesse “prestazioni eccezionali per i teatri popolari”²⁰⁸ — è quasi un'eccezione, poiché cantò in una sola recita il ruolo di Santuzza nella *Cavalleria Rusticana* al Teatro Colón nel 1909.

III.5 Considerazioni finali

Considerando quanto precede e i dati provenienti dall'ordinamento delle informazioni ricavate dalle fonti, è possibile fare una generalizzazione sulle compagnie liriche itineranti italiane che hanno operato sul litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910. In primo luogo, esisteva un tipo di organizzazione, nuova in quegli anni, gestita da società internazionali sostenute da grandi capitali: erano la STIA nel 1909 e La Teatral nel 1910, cioè le “Compagnie del Chile” armate da Walter Mocchi. Erano produzioni interamente preparate in Italia. Il ruolo dell'impresario ricadeva su un professionista della gestione e non su un artista, e c'erano sempre altri intermediari, come i direttori artistici dei teatri o i rappresentanti delle imprese nelle città dell'interno. Le compagnie avevano due cast completi che si alternavano — idealmente —, compresi due direttori d'orchestra e altri membri con funzioni specifiche: direttore di coro, coreografo, suggeritore, ecc. Avevano anche grandi corpi strumentali — almeno tenendo conto di quanto dichiarato nella pubblicità — con più di sessanta professori d'orchestra e fino a venti musicisti di banda, coro fino a cinquanta componenti e corpo di ballo di sedici ballerine. Le tournée armate hanno incluso le città di Buenos Aires, Rosario, e sono proseguite in Chile, nei teatri gestiti dalle suddette società.

²⁰⁸ «La Nación», 12 marzo 1908.

Il secondo tipo di organizzazione era prodotto in Italia con l'intervento di operatori con sede in Argentina o viceversa. L'impresario non era un artista, ma poteva esserlo — come nel caso del tenore Michele Tornesi — ed era il responsabile ultimo della sorte della compagnia, così come dei contatti con ciascuno dei teatri della tournée. Avevano anche cast di grandi dimensioni che potevano essere alternati. L'ensemble strumentale era più piccolo, tra i venticinque e i quaranta professori d'orchestra e meno di venti musicisti di banda. Si sono esibiti a Buenos Aires, principalmente nelle stazioni popolari — cioè nei primi e ultimi mesi dell'anno —, Rosario, capoluoghi di provincia — come La Plata, Santa Fe, Paraná, Córdoba, Tucumán e Mendoza — e, anche, in Uruguay e/o Brasile.

Da parte sua, il caso della compagnia Rendina del 1910 potrebbe essere considerato atipico perché, come si è detto, è stata costituita *ad hoc* per il Teatro de la Ópera di Rosario. La sua particolarità è che ebbe il sostegno economico di un importante capitalista come Schiffner, ma a differenza delle compagnie del primo gruppo, il suo itinerario era simile a quelli del secondo. Allo stesso tempo, il numero di artisti coinvolti, soprattutto quelli dell'orchestra, rappresentava un numero intermedio tra i due.

Infine, vi era un terzo tipo di organizzazione a livello locale. L'impresario o rappresentante era membro del cast artistico o il direttore d'orchestra, come nel caso delle compagnie di Marranti, Stargiotti e Santangelo. I dati non sono molto precisi per quanto riguarda la conformazione dell'orchestra, ma dagli esempi forniti si può dedurre che si trattava di corpi ridotti. Lo stesso accadeva con i cast, come si può vedere nei repertori ricostruiti. Queste compagnie si sono esibite in piccole città dell'interno del territorio nazionale e eventualmente in alcuni capoluoghi di provincia. Uno dei principali risultati di questo lavoro è la verifica che quanto più piccole sono le dimensioni delle compagnie, tanto maggiore è la loro capillarità, andando più in profondità nel territorio delle province.

Nonostante la generalizzazione proposta, si è visto che c'è stata una grande mobilità tra i membri delle compagnie a tutti i livelli: impresari, cantanti, direttori e musicisti. È interessante notare la ripetizione di alcuni nomi in cast diversi, a volte durante lo stesso anno. Inoltre, i cantanti, negli anni studiati, erano stati per lo più già ascoltati sulla regione del litorale fluviale. Tra questi, artisti del calibro di Emma Carelli²⁰⁹ e Hariclea Darclée.

Allo stesso modo, neanche il repertorio era nuovo. L'unica eccezione è *Salomè* di Strauss (1905) presentata a Rosario nel 1910. Vale a dire che la comparsa della nuova organizzazione multinazionale

²⁰⁹ La Carelli era già stata a Rosario nel 1902 e 1903 al Teatro Olimpo (Ensinck 1974: 308).

degli spettacoli del primo gruppo non significava la rappresentazione di nuove produzioni, né riposizioni di opere che non si facevano da tempo, ma piuttosto l'insistenza sul repertorio abituale delle compagnie che passavano dal litorale.

D'altra parte, gli itinerari delle tournée sono stati caratterizzati da un'agenda molto intensa di presentazioni e viaggi. Tra una destinazione e l'altra, in genere, c'erano solo un paio di giorni e il debutto era avvenuto a meno di 24 ore dall'arrivo. Anche, abbiamo sottolineato che le compagnie che andavano nei teatri del litorale, si presentavano nei teatri Coliseo, Avenida, Marconi e Politeama di Buenos Aires. Per lo più, in quelle più prestigiose, erano stazioni popolari.

A titolo di discussione, riteniamo che lo studio comparativo delle compagnie liriche che hanno operato nella regione illumina alcuni aspetti che il loro esame isolato non ci permetterebbe di vedere: principalmente il rapporto che si è stabilito tra alcune città, il tipo di compagnia e gli itinerari realizzati. Pertanto, dopo questa prima approssimazione alla ricostruzione confrontata delle tournée di diverse compagnie, crediamo nella produttività di una ricerca su una periodizzazione più ampia.

III.6 Bibliografia

Caamaño, Roberto

1969 *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*, vol. II, Cinetea, Buenos Aires.

Di Nóbile Terré, Roberto

1999 *La lírica en Rosario (Argentina, 1885-1910)*, el autor, Rosario.

Ensinck, Oscar Luis

1974 *El teatro en Rosario*, in «Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe», vol V.2, Santa Fe.

Giacometti, Diana

2013 *La figura dell'impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America* [tesi], Università Ca'Foscari, Venezia.

González, Graciela Noemí

s.d. *Antecedentes del teatro en Santa Fe*, in AA. VV., *Cien años del Teatro Municipal*, in corso di pubblicazione.

Logiódice, María Julia

2016 *La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático*, in «Historia Regional», n. 35.

Paoletti, Matteo

2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

2020 *'A huge revolution of theatrical commerce': Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rosselli, John

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires*, in «Past and Present», vol. 127, n. 1.

Salgado, Susana

2003 *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown.

Weber, José Ignacio

2011 *Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo*, in «AdVersuS. Revista de semiótica», n. 21.

2018 *Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910)*, in «AdVersuS. Revista de semiótica», n. 34.

Fonti emerografiche:

D'Ormeville, Carlo

1908 *Stia-STIN*, in «La Revista Artística», vol. I, n. 14, 31 dicembre.

Il Teatro Illustrato

1907 *La Società Teatrale Italo-Argentina. Il Teatro di Rosario di Santa Fe*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 52, 16 dicembre.

Censimento Nazionale Argentino

1989 *Segundo censo de la República Argentina, 1895. Tomo II. Población*, Taller tipográfico de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires.

1916 *Tercer censo nacional, 1914. Tomo II. Población*, L.J. Rosso y cia, Buenos Aires.

La Revista Artística

1907 *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. Su construcción definitiva*, in «La Revista Artística» v. IX n. 12, 15 novembre.

La Revista Teatral

1907 *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral» v. IX n. 11, 1 ottobre.

Periodici:

«A Federação», Porto Alegre.

«A Opinião Pública», Pelotas.

«Correio Paulistano», São Paulo.

«El Debate», Gualeguay.

«El Deber», Rosario.

«El Entre Ríos», Paraná.

«El Tribuno», Paraná.

«Gazeta de Notícias», Rio de Janeiro.

«Jornal do Brasil», Rio de Janeiro.

«La Defensa Popular», Rosario.

«La Libertad», Paraná

«La Nación», Buenos Aires.

«La Patria degli Italiani», Buenos Aires.

«La Prensa», Buenos Aires.

«O Commercio de São Paulo», São Paulo.

«O Paiz», Rio de Janeiro.

IV. La Compagnia Achille del Puente e l'inverno lirico a Curitiba nel 1907 di Fernando Santos Berçot

Nel Brasile dei primi anni del Novecento, il gusto del teatro d'opera si manifestava nelle grandi stagioni offerte ogni anno al pubblico di São Paulo e Rio de Janeiro, e le serate liriche coronavano lo splendore effimero delle capitali amazzoniche, Belém e Manaus, che ostentavano nei superbi palchi la ricchezza derivata dal commercio del lattice. Altre città d'importanza regionale avevano anch'esse i propri teatri e ognuna compensava la mancanza di stagioni annuali, per quanto possibile, con qualche recital e con concerti lirici, realizzati grazie al sostegno della buona società locale. Nelle capitali degli Stati del Sud, l'audacia d'un impresario poteva portare in città, qualche volta, una compagnia viaggiante per mettere in scena delle opere integrali nel teatro disponibile. Questo è il caso di Curitiba, capitale dello Stato di Paraná, che appariva nei percorsi delle piccole imprese liriche sin dalla metà dell'Ottocento. Città in rapida crescita, Curitiba contava circa cinquantamila abitanti all'inizio del secolo, fungeva da capitale per uno Stato noto per la produzione del caffè e manteneva il rapporto costante con le altre regioni del Sudamerica grazie alle ferrovie e al porto strategico di Paranaguá. L'immigrazione europea aveva lasciato un segno importante nella regione e crescevano ancora a quell'epoca le comunità di tedeschi, italiani e slavi che affondavano le loro radici in quella terra.

Fondato nel 1884, il Teatro São Teodoro, più tardi ribattezzato Teatro Guayra, ospitava gli spettacoli offerti al pubblico della città. Ubicato in Via Doutor Muricy, nel centro della capitale, il teatro soffriva per la mancanza di cicli regolari di rappresentazioni e serviva anche ad altri fini, rimanendo però l'unico luogo adatto a ospitare spettacoli lirici nella città. Oltre a ricevere le compagnie viaggianti che giungevano di tanto in tanto, il Guayra prestava il palcoscenico a rappresentazioni di teatro drammatico, come quelle promosse dal Grêmio Dramático de Amadores João Caetano²¹⁰, ospitando anche concerti e proiezioni cinematografiche, novità che venivano proposte anche presso un'altra sala di spettacoli, il Coliseu Curitibano, grazie agli sforzi dell'impresario spagnolo Francisco Serrador, pioniere del cinematografo in Brasile.

²¹⁰ *Theatro Guayra*, in «A República», 12 gennaio 1907.

Quando non erano presenti compagnie complete, a Curitiba l'arte lirica italiana e francese era rappresentata nei concerti vocali e strumentali proposti dagli artisti e dilettanti del luogo, come quello organizzato nel gennaio 1907, che univa pezzi per pianoforte e mandolino a un programma che metteva in evidenza arie di Carlos Gomes, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Meyerbeer e Ambroise Thomas²¹¹. Una legge del 1902 esentava dalla tassa provinciale gli spettacoli del Guayra, rendendo la sala più attraente agli occhi degli impresari.

Già nei primi mesi del 1907, la stampa di Curitiba cominciava a divulgare la notizia dell'imminente arrivo di una compagnia da Buenos Aires. Non era la prima troupe di questo tipo che si presentava sulla scena del Guayra, ma la mancanza recente di spettacoli d'opera rendeva la novità assai significativa e in grado di suscitare la curiosità del pubblico. A capo della compagnia era l'impresario Achille del Puente, veterano che portava con sé più di cinquanta persone, per la maggior parte italiane, e un repertorio di opere liriche selezionate fra le più celebri²¹². L'insieme non era dei più numerosi, ma prometteva una stagione degna d'applausi. Il committente della compagnia a Curitiba era Mario Lipkowski, rappresentante della colonia polacca del Paraná e uno dei direttori della Unia²¹³, società commerciale che radunava i patrizi della regione e promuoveva l'importazione e il commercio all'ingrosso²¹⁴, dotata di un capitale sociale superiore agli ottanta Contos de Réis²¹⁵. Lipkowski appariva anche tra i membri della Sociedade da Escola Polaca no Brasil, ente creato per diffondere la cultura all'interno della colonia polacca sia attraverso la fondazione di scuole e biblioteche, sia con l'importazione di libri e il patrocinio di eventi culturali²¹⁶. Il successo dell'impresa teatrale dipendeva, in larga misura, dalla reclame operata dalla stampa, che annunciava i preparativi per l'inizio della stagione e poteva sostenerne l'esito. Non a caso, i redattori dei giornali di Curitiba apparivano fra gli invitati del banchetto offerto da Lipkowski, nel giugno 1907, nella sala di pranzo dell'Hotel Dolsky, casa che ospitava i ricevimenti più raffinati della città, oltre a concerti e altri eventi di cui la stampa redigeva spesso la cronaca. Fra i commensali del committente vi erano i

²¹¹ *Concerto*, in «Diário da Tarde», 26 gennaio 1907.

²¹² La carriera dell'impresario Achille (talvolta Achilles) del Puente, finora rimasta ai margini degli studi, meriterebbe maggiore attenzione e ricerche dedicate, di cui il presente contributo rappresenta un primo affondo. Del Puente si forma come cantante (basso-baritono, a quel che pare), attivo in Italia nell'ultimo quarto dell'Ottocento, trasferendosi in Sud America prima della fine del secolo. In base al database del CEMLA e del CISEI (<http://ciseionline.it>), Del Puente sbarca a Buenos Aires nel 1889, all'età di quarant'anni, registrandosi come commerciante. Nel 1891, lo troviamo come impresario della compagnia lirica responsabile per la stagione nel Teatro São João a Salvador (Stato di Bahia). L'occasione lo portò ad altre destinazioni importanti, come Buenos Aires. Tornando al Nordest brasiliano, chiese il permesso del Governo dello Stato di Pernambuco per offrire una breve stagione lirica al pubblico del Teatro Santa Isabel nel 1893. Presente in diverse città nel primo decennio del Novecento, lo ritroviamo a Salvador e Maceió (Stato di Alagoas) nel 1911, e poi come direttore dell'impresa di Pascoal Segreto (1868-1920), a Rio de Janeiro, nel 1915.

²¹³ "Unione" in polacco.

²¹⁴ *Commercio polaco*, in «A República», 14 maggio 1906.

²¹⁵ *Contractos*, in «A República», 15 maggio 1906.

²¹⁶ *Estatutos da Sociedade 'Towaryzystwo Szkoły Ludowej w Brazyliji'*, in «A República», 4 giugno 1906.

rappresentanti dei giornali dedicati agli stranieri residenti nella regione: la «Gazeta Polska», stampata in lingua polacca, e il trisettimanale «Der Beobachter», redatto in tedesco²¹⁷. Ciò nonostante, il compito di raccontare gli spettacoli ricadde generalmente sul terzetto composto dai giornali «A República», «A Notícia» e «Gazeta da Tarde». I critici avevano libero ingresso alle prove e in tali occasioni, data l'assenza del pubblico, veniva favorito il giudizio sulle qualità dei cantanti²¹⁸.

L'imbarco della compagnia da Buenos Aires, che prendeva la rotta del porto di Paranaguá a bordo del *packet Saturno*, venne segnalato dalla stampa nel giugno 1907²¹⁹. La distanza tra il porto e la capitale era percorsa in ferrovia, e l'arrivo della troupe a Curitiba venne annunciato il 18 giugno, segnalando la presenza di quattro vagoni riservati per il trasporto del materiale di scena²²⁰. Subito venne proposta la vendita di abbonamenti per un corso di venti serate, attraverso il punto vendita della Livraria Econômica, situata sulla Rua 15 de Novembro, nel cuore della capitale²²¹. Gli abbonati dovevano anticipare il pagamento di metà dell'importo, ricevendo in cambio lo sconto di dieci per cento sul prezzo ordinario. Chi avesse voluto biglietti singoli avrebbe potuto acquistarli per ventimila Réis per un palco, quattromila per una sedia o duemila per l'ingresso alle gallerie²²². I prezzi erano il doppio di quelli richiesti, nello stesso teatro, per le proiezioni del Cinematografo Richebourg, inaugurato nel gennaio 1907²²³. L'importanza della stagione operistica oscurava gli altri divertimenti offerti al pubblico, al punto che il Coliseu Curitibano, sala specializzata nelle novità cinematografiche, decise di sospendere i suoi spettacoli del giovedì per non competere con le opere liriche in scena al Guayra²²⁴. L'opera scelta per la prima della compagnia era *Aida* di Giuseppe Verdi (1813-1901), compositore scomparso da pochi anni. L'entusiasmo della stampa verso le rappresentazioni era, sin dalle fasi preliminari, assai moderato. Il redattore di «A Notícia» non credeva che il teatro della città fosse in grado di ospitare una compagnia di primo livello ed espresse il proprio stupore annunciando l'imminente arrivo di una troupe, come quella di Achille del Puente, che “non si può dire che sia negli ultimi posti della classifica”²²⁵.

²¹⁷ *Almoço*, in «A República», 10 giugno 1907.

²¹⁸ *Companhia Lyrica*, in «A Notícia», 19 giugno 1907.

²¹⁹ *Telegrammas*, in «A Notícia», 12 giugno 1907. Il *packet Saturno* apparteneva al Lloyd Brasileiro, compagnia di navigazioni attiva per più di cento anni (1894-1997).

²²⁰ *Companhia Lyrica*, in «A Notícia», 19 Giugno 1907.

²²¹ *Diversas. Theatro*, in «A República», 22 maggio 1907.

²²² *Diversas. Companhia Lyrica*, in «A República», 20 maggio 1907. Secondo il giornale, oltre i solisti, la compagnia contava su “più di venti coristi, otto ballerine, orchestra completa, attrezzista, macchinisti, parrucchiere e sarto”.

²²³ *Theatro Guayra*, in «A República», 16 gennaio 1907.

²²⁴ *Noticias*, in «A Notícia», 19 giugno 1907.

²²⁵ *Theatro Guayra*, in «A Notícia», 21 giugno 1907.

Esaminiamo ora il repertorio di quindici opere presentato dalla compagnia tra giugno e agosto 1907, con cadenza quasi quotidiana, segnalando le recensioni pubblicate dalla stampa dopo ogni prima.

IV.1 Aida di Giuseppe Verdi²²⁶

I ruoli principali vennero affidati al soprano cubano Consuelo Escriche e al tenore Roberto Mario. Recensendo questo primo spettacolo, un critico di «A República» lo descrisse come uno dei principali eventi dell'anno, lodando le doti vocali degli interpreti. Tuttavia, egli segnalò anche l'insufficienza del coro e sottolineò le trascuratezze della scenografia. Già in questa prima occasione di confronto con la compagnia, il critico sentì il dovere di farsi censore del pubblico, rimproverando il cattivo comportamento dei giovani spettatori delle gallerie, le cosiddette “torrinhas”, accusati di applaudire in eccesso e dirigere apostrofi verso la platea²²⁷. Attenzione speciale meritava il basso Sorgi, che aveva già reso visita alle redazioni dei giornali. Il suo *cliché* ben presto apparve pubblicato sulla copertina di «A República», che colse l'occasione per annunciare che l'artista avrebbe interpretato il filosofo Colline nella successiva opera della stagione, *La Bohème*.

IV.2 La Bohème di Giacomo Puccini²²⁸

Fu protagonista della serata del 22 giugno il soprano Stella Garrier, presentata con le credenziali d'artista applaudita a Buenos Aires e Montevideo. Il suo compagno nel ruolo di Rodolfo, il tenore Alfredo Braglia, portava con sé la fama d'aver cantato con successo non soltanto nel bacino della Plata, ma anche in Italia, Messico e Cile²²⁹. L'opera di Puccini, creata sui palchi europei da poco più di dieci anni, nella stampa del Paraná non poteva ricevere la stessa accoglienza delle produzioni verdiane: *La Bohème* era destinata a fama minore, segnata dall'etichetta non sempre positiva di creazione contemporanea. L'opera di Puccini venne descritta da «A Noticia» come caratterizzata da una musica “elegante e tenera, talvolta rumorosa, rappresentativa delle modalità del sentimento umano, che a volte è dolce e soave come il tubare della colomba, a volte aspro e insonoro come l'ululare del sciacallo”²³⁰. La prima assoluta dell'opera al Teatro Guayra risaliva al maggio 1903, interpretata da un'altra compagnia viaggiante, la Zucchi e Ottonello, sotto la bacchetta del maestro

²²⁶ Prima: giovedì 20 giugno 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Consuelo Escriche (Aida), Roberto Mario (Radamès), Adelina de Angelis (Amneris), Franco Polimeni (Amonasro), Giuseppe Sorgi (Ramfis), Ludovico Cattani (Il re d'Egitto), Luigi Rossi (Il messaggero), Maria Baldini (Grande sacerdotessa).

²²⁷ *Da platéa*, in «A República», 21 giugno 1907.

²²⁸ Prima: sabato, 22 giugno 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Intrepreti: Alfredo Braglia (Rodolfo), Stella Garrier (Mimi), Franco Polimeni (Marcello), Adelina de Angelis (Musetta), Giuseppe Sorgi (Colline), Arturo Poggi (Schaunard), Giuseppe Cremona (Benòit), Federico Ventura (Alcindoro), Ludovico Rossi (Parpignol), Luigi Sivori (Sergente dei doganieri).

²²⁹ *Da platéa*, in «A República», 22 giugno 1907.

²³⁰ *Theatro Guayra*, in «A Noticia», 24 giugno 1907.

Siro Colleoni. In quell'occasione, il critico di «A República» segnalò lo sconcerto del pubblico davanti alla musica “altamente descrittiva, saggia ed espressiva” del maestro di Lucca, scrivendo che “*La Bohème* fu ascoltata con freddezza dall'inizio alla fine”²³¹. Quattro anni più tardi, e nonostante le lodi al compositore, il critico di «A Noticia» credeva ancora che la musica di Puccini fosse di difficile comprensione, soprattutto nel primo rapporto con il pubblico. La complessità dello spartito rendeva ardua l'esecuzione dell'opera da parte di un insieme orchestrale insufficiente e questo elemento fu evidenziato dalla stampa come il problema più grave della compagnia.

In effetti, anche nel 1907 l'orchestra del maestro Santangelo non era delle più numerose, e la mancanza di certi strumenti forzava il direttore ad adattare l'orchestrazione delle opere. L'inclusione di un pianoforte nel golfo mistico incrementava il piccolo effettivo disponibile, ma il risultato sonoro era lontano dal poter essere giudicato positivamente, almeno nelle prime serate. Sebbene fossero ben disposti ad annunciare la riuscita della compagnia, i giornali di Curitiba non nascondevano le frequenti trascuratezze nell'esecuzione strumentale e il disaccordo generale nei confronti dell'orchestra. Il direttore, però, veniva assolto dai critici, che non di rado ricevevano la sua visita e ammiravano le sue doti di pianista specializzato nell'esecuzione della musica virtuosistica di Liszt. L'apparato scenografico, trasportato dalla Compagnia del Puente in ogni città visitata, diventava un ulteriore oggetto di rimprovero nelle pagine dei giornali, e un commentatore dell'epoca caricava d'irriverenza il suo verdetto dopo le prime serate: “le scene, piuttosto buie come sono, trasmettono sempre l'idea che l'azione si svolga ad alta notte o all'imbrunire. Nelle [scene] vi sono alcune statue su delle mura in rovina, che sembrano più dei tronchi d'alberi [...]. È possibile che quelle scene fossero belle un tempo, ma oggi sembrano avere preso la pioggia”²³².

È anche degno di nota lo scontento del cronista nei confronti del teatro della città. Il Guayra veniva descritto come “rachitico, corrotto, senza nessuna condizione d'arte, estraneo al progresso dei suoi confratelli, più simile a una mummia imbottita del museo a lui vicino, che a un esempio d'architettura moderna”. E concludeva auspicando la costruzione d'un “teatro moderno che raccomandi meglio i nostri diritti sbandierati di capitale sviluppata”²³³. Si sommarono ai problemi dell'edificio le cattive abitudini di parte del pubblico, soprattutto nei settori meno distinti. Il cappello femminile, vecchio avversario del pubblico del *parterre*, suscitava a quell'epoca ancora rimproveri, e il redattore di «A Noticia» annunciava, anche prima della serata inaugurale, che “diversi signori

²³¹ *Chronica do Theatro. La Bohème*, in «A República», 6 maggio 1903.

²³² *Chronica da rua*, in «O olho da rua», 6 luglio 1907.

²³³ *De canço*, in «A Noticia», 4 giugno 1907.

della nostra élite vennero alla nostra redazione per chiedere d'intercedere nei confronti delle gentilissime dame di Curitiba affinché non si presentino agli spettacoli della Compagnia Lirica con i capelli che tolgono agli spettatori la vista della scena”²³⁴. Nonostante le richieste dei “signori d'élite”, dopo la prima i redattori del settimanale «O olho da rua», conosciuti per lo sguardo irreverente che gettavano sulla vita della città, stamparono una copertina con la figura stilizzata d'un immenso cappello femminile che copriva tutta la scena del Guayra, per la disperazione degli spettatori del *parterre*²³⁵.

IV.3 Il Trovatore di Giuseppe Verdi²³⁶

La celebre opera verdiana, cavallo di battaglia al servizio di tutte le compagnie d'opera, fu il terzo spettacolo offerto dalla troupe, e andò in scena al Guayra dal 23 giugno. Per quanto riguarda i ruoli principali, l'insieme dei solisti era lo stesso di *Aida*, rinnovando l'associazione tra il tenore Roberto Mario e il soprano Consuelo Escriche nei ruoli centrali. Nel suo verdetto dopo la serata, un critico di «A República» lamentava che lo spartito di Verdi, “così ripetuto e ascoltato divenne [...] triviale per il pubblico dilettante e intellettuale”²³⁷, anche in una città che non aveva stagioni d'opera ogni anno. Tuttavia, la reazione del pubblico fu favorevole, sebbene la serata avesse offerto una nuova occasione di rimprovero per l'orchestra: “la mancanza di vigore negli strumenti principali, la tiepidezza nell'attacco, la freddezza nell'accentuazione ritmica e la disobbedienza alla bacchetta del direttore: ecco le trascuratezze che si sentono nell'elemento principale ed essenziale dell'opera lirica”²³⁸. Ciò nonostante, l'apprezzamento del pubblico per l'opera di Verdi sembrava andare oltre i difetti dell'esecuzione, e il 29 luglio *Il Trovatore* venne scelto per la serata offerta in omaggio alla memoria del maresciallo Floriano Peixoto (1839-1895), a dodici anni dalla morte del presidente, facendo così da solenne tributo alla figura politica più insigne dei primi anni della Repubblica. Nonostante il ruolo prestigioso assegnato all'opera di Verdi, il critico del «Diario da Tarde» auspicava maggiore spazio per le novità della scuola tedesca: menzionava il nome di Richard Strauss, facendo allusione all'esito di *Salome* a Parigi, e lodava gli sviluppi di Wagner al di sopra di tutti i successi della scuola italiana, a proposito della quale il suo giudizio era più favorevole a Puccini e ai Veristi che non a Verdi e suoi predecessori. Secondo il suo parere, *La sonnambula* e *Lucia di Lammermoor* non

²³⁴ *Companhia Lirica Del Puente*, in «A Notícia», 20 giugno 1907.

²³⁵ *Na platéa do Guayra*, in «O olho da rua», 6 luglio 1907.

²³⁶ Prima: domenica, 23 giugno 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Roberto Mario (Manrico), Consuelo Escriche (Leonora), Adelina de Angelis (Azucena), Franco Polimeni (Conte di Luna), Giuseppe Sorgi (Ferrando).

²³⁷ *Pelo teatro*, in «A República», 24 giugno 1907.

²³⁸ *Pelo teatro*, in «A República», 24 giugno 1907.

potavano più destare nel pubblico le stesse passioni di ieri, e anche *Il Trovatore* aveva già perso l'incanto del passato²³⁹.

IV.4 Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti²⁴⁰

La piovosa sera del 26 giugno segnò il debutto assoluto del soprano Elisa Santangelo, figlia del direttore d'orchestra e subito innalzata agli onori di protagonista. A giudicare dalla testimonianza della stampa, la debuttante ottenne il favore immediato del pubblico, e il critico di «A Noticia» non risparmiò lodi agli altri solisti²⁴¹. Il suo collega del «Diario da Tarde» spiegava il successo della serata affermando che *Lucia* era il titolo più provato dalla compagnia. E non negava complimenti a Elisa Santangelo, rimproverando soltanto la timidezza del debutto e la mancanza d'esperienza nell'azione scenica²⁴². «A República», da parte sua, pubblicava nella copertina il ritratto della protagonista, informando che la ragazza veniva da Porto Alegre. Meglio disposto nei confronti della musica di Donizetti, il critico del giornale sottolineava la natura conciliativa d'uno spartito che, nel suo parere, “non ha il lirismo pretenzioso e violento di tante opere italiane, ma possiede la dolcezza della musica a temperare la crudezza dei sentimenti, il contesto melodico a mitigare la fierezza dell'anima, e la soavità cristallina dei suoni a offuscare l'emergere tempestoso delle passioni”. E concludeva, eccitato dopo il debutto di Elisa Santangelo:

Fu così un vero trionfo la maniera per la quale Mlle Elisa seppe versare quel torrente soavissimo di rara melodia. Le note le più belle del suo splendido registro vocale, le più soavi modulazioni raggiunte dallo studio, l'impeccabile intonazione concessa a pochi, la grazia, la semplicità e la simpatia che sono le più belle ghirlande e i gioielli più gradevoli impiegati nell'ornamento dell'artista sulla scena: tutto ha contribuito perché Elisa Santangelo uscisse trionfante, strappando l'entusiasmo di questo pubblico che lei non potrà dimenticare mai, perché segnala il primo passo nella sua carriera, che sarà brillante e gloriosa. Applausi caldi mossero la gentile cantante a ripetere le migliori frasi del delizioso rondò.²⁴³

²³⁹ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 27 giugno 1907.

²⁴⁰ Prima: mercoledì, 26 giugno 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Elisa Santangelo (Lucia), Alfredo Braglia (Edgardo), Arturo Poggi (Enrico), Luigi Rossi (Arturo), Giuseppe Sorgi (Raimondo), Luisa Venturi (Alisa), Luigi Sivori (Normanno).

²⁴¹ *Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana. Lucia de Lammermoor*, in «A Noticia», 27 giugno 1907.

²⁴² *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 27 giugno 1907.

²⁴³ *Da Platéa. Lucia di Lammermoor*, in «A República», 27 giugno 1907.

IV.5 Ernani di Giuseppe Verdi²⁴⁴

Prima della serata, il critico del «Diario da Tarde» sottolineava che il protagonista, il tenore drammatico Arsenio Spolverini, si era già esibito nei teatri di Milano e Firenze²⁴⁵, e il recensore bramava per godere della performance di Giuseppe Sorgi in un ruolo di maggior rilievo²⁴⁶. La reazione dopo lo spettacolo, sebbene positiva, fu più discreta di quanto ci si potrebbe aspettare, facendo conquistare a *Ernani* poche righe nelle pagine dei giornali. La stampa mise in evidenza la resa del tenore, incaricato del ruolo principale, “che si è rivelato un artista avvezzo alla scena, e siccome aveva una voce gradevole, fu molto applaudito”²⁴⁷. Il critico di «A Noticia» sottolineò la performance di Sorgi, descrivendolo come “l'artista *primus inter pares* della troupe”, cantante la cui “figura simpatica e maestosa eccita subito il pubblico”. La recensione continuava con un dettagliato racconto dell'esecuzione orchestrale:

Negli strumenti ad arco, perlopiù deboli, si nota una certa stonatura e incertezza d'attacco che qualche volta danneggiano molto l'effetto d'un passaggio e mettono l'artista cantante in serie difficoltà, nonostante la buona volontà e l'abilità del direttore d'orchestra. Si deve notare che il violoncello è un'eccezione, suonando meravigliosamente e mettendosi in evidente rilievo. Gli ottoni se la cavarono bene, tranne qualche stonatura, come ha fatto ieri uno tra loro: ha stonato orribilmente. I legni esibiscono qualche debolezza, ma mettendo da parte alcuni fischiattii del flauto, se la cavarono con soddisfazione.²⁴⁸

Il suo collega di «O olho da rua», fedele allo stile irriverente del periodico, si sentì in dovere di ironizzare sulla precarietà dell'orchestra del maestro Santangelo, denunciando le stonature, i problemi di proiezione dell'orchestra e la mancanza di strumenti essenziali:

²⁴⁴ Prima: giovedì, 27 giugno 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Intreperti: Arsenio Spolverini (Ernani), Consuelo Escriche (Elvira), Franco Polimeni (Carlo V), Giuseppe Sorgi (Silva), Paleario Baldini (D. Ricardo), Giuseppe Cattani (Iago), Luisa Rossi (Grasanna).

²⁴⁵ Nel maggio 1906, mentre cantava il ruolo di Don Alvaro in *La forza del destino*, nel Teatro Verdi di Trento, Spolverini venne arrestato dopo “aver proferito, presente una guardia di polizia, in una bottega da barbiere, parole irriverenti all'indirizzo dell'Imperatore d'Austria”, il quale, a quell'epoca, dominava ancora le regioni dell'Alto Adige. Portato davanti ai giudici, però, il tenore venne assolto. Cfr. «Giornale di Udine», 10 maggio 1906. Negli anni successivi, lo stesso artista comparve nelle stagioni del Teatro Solís di Montevideo, nell'*Otello* di Verdi.

²⁴⁶ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 25 giugno 1907.

²⁴⁷ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 28 giugno 1907.

²⁴⁸ *Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana. Ernani*, in «A Noticia», 28 giugno 1907.

L'orchestra... uff! basta segnalare la mancanza assoluta di fagotto, oboe e corno, e l'assenza d'un primo violino d'attacco... I flauti sono femmine. Siamo riusciti a sentire soltanto un suono pauroso e vacillante di questi strumenti. E pensate che non abbiamo sentito la recita dalle gallerie! Nella rappresentazione d'*Ernani*, uno dei flauti ha sbagliato l'attacco. La cosa non è stata proprio scandalosa, perché pareva che il suono fosse venuto dal seminterrato del teatro. I violini si sono portati con molta debolezza e tiepidezza d'attacco. I contrabassi ronzavano.²⁴⁹

IV.6 Fausto [versione in italiano] di Charles Gounod²⁵⁰

Il capolavoro di Gounod nutriva la speranza della stampa di assistere a rappresentazioni di successo sulla scena del Guayra e il contenuto filosofico della trama, tratta da Goethe, pareva rendere il titolo ancora più interessante agli occhi dei critici. Dopo la serata, però, si giudicò come l'esecuzione non avesse reso giustizia all'opera, portata in scena, nel dire d'un commentatore, "con apparato *alla diable*, *drasserie* di viaggiatori, toppe meschine, timida e tiepida orchestra, ballerine solitarie, cori traballanti e solo, in superficie, figure individuali che trionfavano nella rovina di una fatica suprema"²⁵¹. I solisti, in generale, piacquero, soprattutto il basso Sorgi, sempre lodato per la conoscenza dell'azione scenica e per l'intonazione impeccabile della linea melodica. Nel parere d'un critico di «A República», però, che insisteva sulle affinità wagneriane della musica di Gounod e aveva in alta reputazione lo spartito di *Faust*, la Compagnia del Puente avrebbe dovuto rinunciare all'esecuzione dell'opera, prendendo atto dei gravi limiti tecnici e artistici dei musicisti. Il suo collega di «A Noticia», sempre preoccupato della performance orchestrale, criticò i tagli imposti all'opera e scrisse:

La performance dell'opera si è svolta spesso volte in disaccordo, senza il vigore intenso dell'armonia, sia nell'insieme del coro, sia propriamente nella tiepidezza e debolezza dell'orchestra, senza gli attacchi rapidi e agili, senza il calore interpretativo della psicologia musicale, quello che viene potentemente richiesto in opere come

²⁴⁹ Gabirol, *Chronica da rua*, in «O olho da rua», 6 giugno 1907.

²⁵⁰ Prima: lunedì 1 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Roberto Mario (Fausto), Consuelo Escriche (Margarita), Giuseppe Sorgi (Mefistofele), Arturo Poggi (Valentino), Adelina de Angelis (Siebel), Luisa Rossi (Maria Sferlein), Ernesto Cattani (Wagner).

²⁵¹ *Da Platéa. Fausto*, in «A República», 3 luglio 1907.

Fausto, in cui l'orchestra offre continuità all'azione del palcoscenico, in scene mute tante volte più emozionanti di quelle parlate e gesticolate²⁵².

IV.7 *Rigoletto di Giuseppe Verdi*²⁵³

Tornando al repertorio verdiano, la Compagnia del Puente si ricollocava in un'arena più conosciuta dal pubblico, e *Rigoletto* metteva in evidenza il primo baritono della troupe, Franco Polimeni, artista che riempiva ruoli di rilievo quasi ogni sera. Il critico di «A Noticia» fece anteporre all'analisi qualche commento sul dramma di Victor Hugo che fu d'ispirazione al libretto, senza dimostrare grande entusiasmo nel giudicare l'esecuzione dell'opera, ma segnalò la buona performance del tenore Alfredo Braglia. Elisa Santangelo, che interpretava il suo secondo ruolo importante, meritava anch'essa le lodi del commentatore, che lamentava, però, “la sua assoluta mancanza d'azione scenica”²⁵⁴. Il «Diario da Tarde», da parte sua, fece notare il gran numero di spettatori nel Guayra²⁵⁵.

IV.8 *Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni*²⁵⁶

La compagnia decise di presentare l'opera di Mascagni insieme con i due atti finali di *Ernani*. Il critico di «A Noticia», fedele al suo piccolo entusiasmo, descrisse la prima come gradevole, sottolineando la buona performance dei solisti, così come quella dell'orchestra e del coro, accreditando la riuscita alle fatiche del direttore d'orchestra. Ciò nonostante, non abbandonò i rimproveri, menzionando le stonature nelle voci femminili del coro²⁵⁷. Il suo collega del «Diario da Tarde» fu più severo nell'esame della serata, ma lodò l'interprete di Santuzza, Consuelo Escriche, “per la naturalità con la quale si è presentata in scena, porgendo vero sentimento a tutte le azioni drammatiche e cantando con accentuata espressione”²⁵⁸. Un altro cronista, scrivendo nel «O olho da rua» a proposito della prima di *Cavalleria Rusticana*, fissava il terzetto delle distrazioni offerte al pubblico di Curitiba: le rappresentazioni operistiche del Guayra, le proiezioni di cinematografo del Coliseu e le messe nella

²⁵² *Theatro Guayra. Grande companhia lyrica italiana. Fausto*, in «A Noticia», 3 giugno 1907.

²⁵³ Prima: giovedì 4 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Intreperti: Franco Polimeni (*Rigoletto*), Alfredo Braglia (*Duca di Mantova*), Elisa Santangelo (*Gilda*), Giuseppe Sorgi (*Sparafucile*), Adelina de Angelis; (*Maddalena*), Francesco Sivori (*Monterone*), Ettore Reborà (*Borsa*), Elisa Rossi (*Giovanna*), Luigi Cattani (*Marullo*), Ernesto Sivori (*Ceprano*), Virginia Belli (*Contessa di Ceprano*), Marcello Biondi (*Un paggio*).

²⁵⁴ *Theatro Guayra. Grande companhia lyrica italiana. Rigoletto*, «A Noticia», 5 giugno 1907.

²⁵⁵ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 5 luglio 1907.

²⁵⁶ Prima: sabato 6 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Intreperti: Consuelo Escriche (*Santuzza*), Alfredo Braglia (*Turiddu*), Franco Polimeni (*Alfio*), Adelina de Angelis (*Lola*), Luiza Rossi (*Lucia*).

²⁵⁷ *Theatro Guayra. Grande companhia lyrica italiana*, in «A Noticia», 8 luglio 1907.

²⁵⁸ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 8 luglio 1907.

Cattedrale. E aggiungeva, sempre con ironia: “lontano da questi luoghi di pubblico divertimento, si sbadiglia di fastidio e si muore di noia”²⁵⁹.

IV.9 Un Ballo in Maschera di Giuseppe Verdi²⁶⁰

L'improvvisa indisposizione del mezzo soprano Adelina de Angelis obbligò la compagnia a rimandare la prima di *La Favorita*, già annunciata dalla stampa, lasciando il pubblico senza spettacolo la sera del 9 luglio. Il giorno dopo, però, propose la novità di *Un Ballo in Maschera*, quarto titolo verdiano presentato dalla troupe. A giudicare dall'opinione registrata nel «Diario da Tarde», la serata trascorse in modo molto irregolare ed ebbe alcuni momenti disastrosi, soprattutto nel secondo atto:

Il coro ha stonato del tutto; gli artisti in generale non conoscevano i loro ruoli; l'orchestra andava da una parte, e il maestro Santangelo da un'altra, una vera *débâcle*. Il pubblico già manifestava ripetuti segni di disapprovazione.²⁶¹

Conservando la stima per la prima donna, Consuelo Escriche, il redattore accreditò al soprano il merito di salvare l'opera dal naufragio con una bella performance nel terzo atto. Il suo collega di «A Noticia» fu ancora più incisivo nel condannare la decisione di mettere in scena uno spettacolo che, a suo parere, non era stato provato a sufficienza, e concluse con un consiglio all'impresario: “Cerchi il signore del Puente di fare ripetere meglio le opere sue, e di fare un uso migliore dei buoni elementi che possiede e non avrà da rimproverare il nostro pubblico che sa distinguere il grano e le zizzanie”²⁶². Quanto avvenuto sul palcoscenico del Guayra non poteva sfuggire all'irriverenza del cronista di «O olho da rua»:

Nessuno era in accordo sulla scena. L'orchestra pareva suonare il pezzo a rovescio. I cantanti facevano dei silenzi sepolcrali. Un freddo glaciale girovagava per la scena quando il suggeritore prese per sé la salvezza dell'opera, gesticolando, cantando, battendo e sbuffando. Un orrore! È stata una grossa sorpresa per molti che, oltre al suggeritore, non abbiano deciso di prendere una parte attiva nella rappresentazione

²⁵⁹ Gabirol, *Chronica da rua*, in «O olho da rua», 6 luglio 1907.

²⁶⁰ Prima: mercoledì 10 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Roberto Mario (Riccardo), Franco Polimeni (Renato), Consuelo Escriche (Amelia), Adelina de Angelis (Ulrica), Stella Garrier (Oscar), Giuseppe Sorgi (Samuel), Ernesto Cattani (Tom), Luigi Rossi (Un giudice), Enrico Sivori (Un servo di Amelia).

²⁶¹ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 11 luglio 1907.

²⁶² *Theatro Guayra. Grande companhia lyrica italiana. Un Ballo in Maschera*, in «A Noticia», 11 luglio 1907.

anche il macchinista, il venditore di biglietti e l'incaricato dei bollettini.²⁶³

IV.10 *La Favorita* di Gaetano Donizetti²⁶⁴

L'indisposizione di Adelina de Angelis rimandò il debutto dell'opera, sostituita nel frattempo da un altro titolo donizettiano. Il critico di «A República» dimostrò sorpresa davanti alla buona performance della protagonista nella prima serata de *La favorita*, danneggiata da una forte tempesta. Le lodi maggiori, però, le meritò il tenore Roberto Mario. Nelle parole del commentatore:

Il valore proprio dell'opera, che nessuno oserà discutere, l'ammirevole orchestrazione, la buona coordinazione delle scene con il motivo musicale, fanno della *Favorita* uno dei migliori spettacoli della stagione. Ma bisogna sottolineare in chiaro rilievo il lavoro del tenore Roberto Mario, nel ruolo sottile di Fernando. È stato davvero eccezionale nella drammatizzazione delle scene violente, come cautamente lirico nei motivi soavissimi di quest'ammirevole composizione. Ha espresso lo *Spirto gentil* con un accento così ammirevole, e ha ricevuto tanti applausi e richieste di bis, che ben merita gli onori nel successo della rappresentazione del sabato.²⁶⁵

IV.11 *I Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo²⁶⁶

A quanto pare, l'opera di Leoncavallo non era stata provata a sufficienza quando, la settimana precedente, aveva debuttato *Cavalleria rusticana*. L'opera di Mascagni fu unita a *I Pagliacci* nella serata del 14 luglio, offrendo al pubblico di Curitiba una *séance double* già consacrata nelle grandi scene liriche. La rappresentazione fu ben accolta dalla stampa e il critico di «A Noticia» si mostrò soddisfatto nei confronti dell'orchestra del maestro Santangelo²⁶⁷. Un commentatore di «A República» descrisse così l'unione tra le creazioni di Mascagni e Leoncavallo:

I motivi quasi uguali di queste due opere non sono stati cercati nel terreno del soprannaturale e della leggenda, come nei soggetti di

²⁶³ Gabirol, *Chronica da rua*, in «O olho da rua», 20 luglio 1907.

²⁶⁴ Prima: sabato 13 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Adelina de Angelis (Leonora), Roberto Mario (Fernando), Arturo Poggi (Alfonso XI), Giuseppe Sorgi (Baldassare), Luigi Rossi (Gasparo), Luisa Ventura (Ines).

²⁶⁵ *De platéa*, in «A República», 15 luglio 1907.

²⁶⁶ Prima: domenica 14 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Roberto Mario (Canio), Consuelo Escriche (Nedda), Franco Polimeni (Tonio), Arturo Poggi (Silvio), Alfredo Braglia (Beppe).

²⁶⁷ Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana, in «A Noticia», 15 luglio 1907.

Wagner. Più complessi come mezzo per esprimere l'emozione e i sentimenti sono, pertanto, i personaggi e le passioni più reali e terrene. Messi così contro uno sfondo in cui li vediamo ben vicini, questi personaggi e azioni che costituiscono il materiale di Mascagni e Leoncavallo imprimono alla forma musicale uno sviluppo nuovo e inconsueto. E benché le forme del verso libero e del ritmo di cui sono piene sembrano contraddire le alte intenzioni dell'arte, si coordinano così bene in questa musica squisitamente bella della *Cavalleria* e dei *Pagliacci* che è naturale l'irresistibile impressione che ci lascia l'ascolto di ciascuna di queste opere.²⁶⁸

Le lodi maggiori le meritò il tenore Roberto Mario, acclamato dal pubblico e chiamato a ripetere la celebre aria *Vesti la giubba*.

IV.12 Il Guarany di Antonio Carlos Gomes²⁶⁹

La riverenza prestata alla profonia dell'opera, considerata una specie di secondo inno nazionale in Brasile, fece sì che il pubblico di Curitiba rimanesse in piedi durante l'esecuzione del preludio, come era usanza anche in altre città brasiliane. La riverenza prestata alla sinfonia era sottolineata favorevolmente da «A Notícia», ma condannata dal critico del «Diário da Tarde», per il quale l'usanza rendeva più difficile il godimento di quella pagina musicale. Ancora una volta, le lodi di quest'ultimo alla giovane Elisa Santangelo venivano accompagnate dal severo rimprovero per la mancanza di espressività da parte del soprano. Nelle parole del critico: “S'ella potesse aggiungere alla voce ben modulata, adatta intraprendenza nell'azione scenica, e più d'espressione nei sentimenti dei trasporti drammatici, avrebbe dato, non si può negare, una splendida Ceci”. Criticò ancora i ritardi per l'inizio dello spettacolo, così come i lunghi intervalli che estesero la rappresentazione fino all'una del mattino²⁷⁰. Il critico di «A Notícia», molto soddisfatto, trovò invece spazio per una breve descrizione del Guayra nel debutto dell'opera. Nelle parole sue:

Il teatro dimostrava un aspetto sfarzoso. Non si vedeva un posto vuoto; magnifiche *toilettes*, varie nell'eleganza e nell'adorno, davano un tono di contento festivo al bell'insieme, nel quale risaltavano le teste

²⁶⁸ *De platéa*, in «A República», 15 luglio 1907.

²⁶⁹ Prima: mercoledì 17 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Giuseppe Sorgi (D. Antonio de Mariz), Elisa Santangelo (Cecilia), Roberto Mario (Peri), Arsenio Spolverini (Don Alvaro), Franco Polimeni (Gonzáles), Giuseppe Cremona (Ruy-Bento), Luigi Cattani (Alonso), Giuseppe Sorgi (Cacico), Luigi Sivori (Pedro).

²⁷⁰ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 18 luglio 1907.

femminili eleganti, graziose nell'aspetto e nel garbo, denudate del tutto dei controversi cappelli.²⁷¹

Ciò nonostante, la tensione tra i vari settori del pubblico è ravvisabile nei rimproveri riverberati nella stampa contro gli spettatori delle popolari *torrinhas*. Un critico di «A República» alluse al poco rispetto mostrato da quegli spettatori nei confronti delle signore dei palchi durante l'intervallo d'ogni serata, problema aggravato dal fatto che i due settori dovessero condividere la stessa scala per accedere ai diversi livelli²⁷². L'ansia della compagnia per guadagnare di più si rifletteva nell'aumento improvvisato della capienza del piccolo Guayra, reso possibile dalla riduzione dello spazio tra le sedie del *parterre*, espediente che rendeva difficile il passaggio degli spettatori²⁷³. C'erano anche, a quanto pare, tensioni intestine alla compagnia. Nella serata di debutto de *Il Guarany* il direttore della troupe, Achille del Puente, avrebbe fatto ricorso alla polizia per presentare un reclamo nei confronti di due musicisti che si erano rifiutati di suonare, nonostante avessero ricevuto in anticipo il pagamento della prestazione²⁷⁴.

IV.13 La Gioconda di Amilcare Ponchielli²⁷⁵

Adelina de Angelis, interprete del ruolo di Laura, vestiva anche i panni della Cieca: una soluzione inconsueta, che non poteva verificarsi senza tagli alla partitura e che si spiega con la mancanza di un altro mezzo soprano o di un contralto di rilievo nella compagnia. Per il critico di «A Noticia», però, i tagli questa volta non danneggiarono la serata; e le scene, già criticate in altre occasioni, in quest'ultima produssero “un effetto gradevole”²⁷⁶. La celebre *Danza delle Ore* venne ridotta a due ballerine, vivamente lodate dalla stampa. Il «Diario da Tarde» segnalava che era questa la prima esecuzione dell'opera a Curitiba²⁷⁷, e un critico di «A República», da parte sua, fece un lungo esame del contributo di ogni solista, evidenziando come punto culminante della serata il duetto fra Laura e Gioconda, nel secondo atto:

Se M.lle de Angelis si è portata con la massima distinzione, M.lle Escriche dimostrò tutto il potere del suo temperamento drammatico e

²⁷¹ *Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana. Il Guarany*, in «A Noticia», 18 luglio 1907.

²⁷² *Pelo Theatro*, in «A República», 18 luglio 1907.

²⁷³ *Pelo Theatro*, in «A República», 22 luglio 1907.

²⁷⁴ *Noticias*, in «A Noticia», 20 luglio 1907.

²⁷⁵ Prima: sabato 20 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Consuelo Escriche (La Gioconda), Adelina de Angelis (Laura Adorno), Giuseppe Sorgi (Alvise Badoèro), Alfredo Braglia (Enzo Grimaldo), Franco Polimeni (Barnaba), Adelina de Angelis (La cieca), Luigi Cattani (Zuàne).

²⁷⁶ *Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana. La Gioconda - Il Guarany*, in «A Noticia», 22 luglio 1907.

²⁷⁷ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 18 luglio 1907.

il valore della cantante cosciente del suo ruolo, raggiungendo con veemenza e molto slancio il Do bemolle della frase: *e l'alcione le voragini*, così come, con belle note di petto, la frase stringente: *siccome il leone ama il sangue...*²⁷⁸

IV.14 Tosca di Giacomo Puccini²⁷⁹

Al di là delle rappresentazioni ordinarie, che costituirono l'abbonamento, la compagnia promuoveva anche le serate straordinarie. Il prezzo dei biglietti, però, era più elevato in queste occasioni, in modo da aiutare a sostenere le spese della troupe e da servire di compenso agli incassi limitati che si potevano realizzare al Guayra²⁸⁰. C'erano ancora le serate a beneficio dei solisti²⁸¹, probabilmente previste nei contratti siglati tra l'impresario e le figure principali della troupe. Così, la prima della *Tosca* si svolse in omaggio al soprano Consuelo Escriche, prima donna della compagnia, e riuscì ad attrarre numeroso pubblico. Il giorno dopo, il critico di «A Noticia» sottolineò la felice unione tra la musica di Puccini e l'argomento di Victorien Sardou, lamentando che la stagione fosse vicina alla fine. Non negò lodi alla performance dell'orchestra, “il cui appiombò ha supportato con fine garbo l'insieme del signor Santangelo, come per i cantanti dell'opera, tutti felici nel rendere lo spartito, come ancora per l'adorno della scena, la scenografia insomma”²⁸². Un critico di «A República» trovò spazio nella sua cronaca per descrivere le incongruenze delle vesti maschili nel pubblico del Guayra, che variavano tra l'*habit noir* più elegante e i vestiti sportivi sempre più usuali a quell'epoca. Il pubblico più numeroso e l'importanza dell'occasione portavano a situazioni insolite, come l'idea di gettare colombe dalle gallerie verso la scena in omaggio alla prima donna della compagnia. Nel dire del critico:

Colombe bianche, colombe marroni, colombe *couleur-changeante*, involavano dal pollaio umano, quando Tosca diceva le ultime parole della romanza preziosa: *Vissi d'arte, vissi d'amore...*, e i timidi e assonnati uccelli indisposti si sono abbattuti su grembi di neve, nere

²⁷⁸ *Da Platéa. La Gioconda*, in «A República», 22 luglio 1907.

²⁷⁹ Prima: giovedì 25 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Consuelo Escriche (Floria Tosca), Roberto Mario (Mario Cavaradossi), Franco Polimeni (Il barone Scarpia), Arturo Poggi (Cesare Angelotti), Giuseppe Cremona (Il Sagrestano), Arsenio Spolverini (Spoletta), Ernesto Cattani (Sciarrone), Ludovico Rossi (Un pastore).

²⁸⁰ *Pelo Teatro*, in «A República», 27 giugno 1907.

²⁸¹ Vera tradizione nelle usanze teatrali, le beneficiate delle compagnie liriche sono sempre state molto frequenti anche in Brasile fin dal 1820, quando la prima troupe italiana si stabilì nel Real Teatro São João, a Rio de Janeiro. A quell'epoca, l'artista beneficiato diventava l'impresario per un giorno, dovendo caricarsi egli stesso della vendita dei biglietti e delle spese ordinarie, per incassare poi il profitto della serata. Nelle compagnie viaggianti, si può assumere che i contratti siglati dai solisti di rilievo potevano prevedere le condizioni per la divisione dei ricavi tra l'artista e l'impresa.

²⁸² *Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica. A Tosca*, in «A Noticia», 26 luglio 1907.

acconciature, diffondendo un immediato panico fra le donne impregnate della musica e con il pensiero preso dalle profonde armonie di quel sublime *andante appassionato*.²⁸³

Successi come quello di Consuelo Escriche nella serata di beneficio potevano essere piuttosto redditizi, dato che parte del provento andava a profitto dell'artista omaggiato. I solisti, però, non contavano solo sui propri talenti per conquistare la simpatia del pubblico. Come era già usanza nel secolo precedente, il successo degli artisti viaggiatori veniva accompagnato d'inviti per eventi privati nei saloni più distinti della città. Visite alle redazioni dei giornali e alle case della buona società di Curitiba parevano essere impegni importanti per gli artisti principali della Compagnia del Puente. Sappiamo, ad esempio, che i protagonisti del *Guarany*, Roberto Mario ed Elisa Santangelo, accompagnati dal padre della giovane al pianoforte, si fecero ascoltare nell'accoglienza offerta nella casa del proprietario del giornale «A República», davanti a un pubblico selezionato, la sera stessa della prima di *Tosca*²⁸⁴.

IV.15 La Traviata di Giuseppe Verdi²⁸⁵

Poco prima del debutto, nel raccontare una serata straordinaria, un critico di «A República» riprovava la decisione di presentare spettacoli quasi ogni giorno, e prevedeva cattivi introiti per la prima rappresentazione de *La Traviata*, annunciata quasi all'improvviso²⁸⁶. L'ultima opera della stagione metteva in evidenza il soprano Stella Garrier, già interprete di Mimì in *La Bohème* e di Oscar in *Un Ballo in maschera*. Secondo il critico del «Diario da Tarde», la protagonista era “quasi una debuttante, per essersi mostrata soltanto in due teatri: nel Victoria, a Buenos Aires, e nel Guayra di questa città”. Ed aggiungeva a proposito della giovane cantante: “la sua voce è un poco debole, ma siccome possiede un portamento simpatico e qualche movimento scenico, quella mancanza che si nota in lei fu, in un certo modo, attenuata”²⁸⁷. La rappresentazione coincise con il genetliaco dell'artista, che ricevette gli omaggi dei colleghi²⁸⁸. Il critico di «A Noticia» fu più severo e descrisse una *La Traviata* fredda, “à la diable, destando, tuttavia, lievi reminiscenze d'altre serate maggiormente curate”. Egli fece ricadere la colpa sull'impresario per i difetti dello spettacolo, e non risparmiò Garrier che, a suo

²⁸³ *Da Platéa. Tosca*, in «A República», 26 luglio 1907.

²⁸⁴ *Five ó clock*, in «A República», 25 luglio 1907.

²⁸⁵ Prima: venerdì 26 luglio 1907. Direttore: Eugenio Santangelo. Interpreti: Stella Garrier (Violetta Valery), Alfredo Braglia (Alfredo Germont), Arturo Poggi (Giorgio Germont), Ludovico Cattani (Dottor Grenvil), Rosina Marchetti (Flora Bervoix), Luigi Baldini (Gastone), Giuseppe Cremona (Barone Douphol), Luigi Rossi (Marchese d'Obigny), Elena Belli (Annina), Ettore Sivori (Domestico di Flora).

²⁸⁶ *Thalia, Pelo teatro*, in «A República», 25 luglio 1907.

²⁸⁷ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 27 luglio 1907.

²⁸⁸ *La Traviata*, in «A República», 27 luglio 1907.

parere, “non possiede nel suo registro vocale l'intensità sufficiente per riempire ruoli del merito di Violetta”. Serbò le lodi all'orchestra, sottolineando la performance di Adolpho Cavalli, primo violoncellista dell'insieme²⁸⁹. Il musicista, ringraziando il pubblico per la stima, spedì al giornale una lettera d'addio alla fine della stagione²⁹⁰.

IV.16 La fine della tournée

La prima de *La Traviata* fu seguita dalle repliche de *La Gioconda* (il 30 luglio, ultima serata d'abbonamento), e de *La Bohème*, il primo agosto, questa volta con Consuelo Escriche in sostituzione a Elisa Santangelo nel ruolo di Mimì²⁹¹. Furono rieseguite anche *Tosca*, *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*, facendo la compagnia il suo addio il 6 agosto, con *Fausto*, opera scelta per il beneficio di Giuseppe Sorgi, eminente interprete del ruolo di Mefistofele²⁹².

Finita la stagione, «A Noticia» pubblicò la nota di ringraziamento di Consuelo Escriche e il «Diario da Tarde» ricevette le visite di congedo del baritono Franco Polimeni e del tenore Roberto Mario. Il redattore del giornale fece un piccolo riassunto della stagione, avvisando i lettori che la compagnia aveva intenzione di proseguire il 7 agosto verso il porto di Paranaguá, dove avrebbe dato due serate prima di partire per Florianópolis, città in cui si organizzava già l'abbonamento per una stagione di dieci rappresentazioni²⁹³. Non tutti gli artisti, però, prendevano la stessa direzione. Il tenore Alfredo Braglia, a quanto pare, pianificava una *tournée* negli Stati Uniti²⁹⁴, mentre il maestro Santangelo e sua figlia decisero di rimanere a Curitiba a cogliere i frutti del successo ricevuto sulla scena del Guayra. Il 20 agosto, il giovane soprano si fece ascoltare sotto la direzione del padre nel concerto vocale e strumentale offerto in omaggio al diplomatico Charles Wiener (1851-1913), allora incaricato di una missione commerciale nel Brasile. In quell'occasione, ai brani delle opere della stagione si affiancarono un pezzo per violino di Charles-Auguste de Beriot e la seconda *Rapsodia Ungherese* di Franz Liszt²⁹⁵. Pochi giorni dopo, Elisa e il padre offrirono due concerti al pubblico di Ponta Grossa, città situata a poco più di cento chilometri da Curitiba²⁹⁶. Agli inizi di settembre ritroviamo padre e figlia nel concerto d'accoglienza del nuovo presidente dello Stato del Paraná, João Cândido Ferreira

²⁸⁹ Theatro Guayra. Grande Companhia Lyrica Italiana. La traviata, in «A Noticia», 27 luglio 1907.

²⁹⁰ Adolpho Cavalli, *Despedida*, in «A Noticia», 1 agosto 1907.

²⁹¹ *Pelo teatro*, in «A República», 1 agosto 1907.

²⁹² *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 6 agosto 1907.

²⁹³ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 7 agosto 1907. A Paranaguá, nelle serate de *La Traviata* ed *Ernani*, fece da direttore d'orchestra lo stesso impresario Achille del Puente, poiché Eugenio Santangelo rimase a Curitiba, dimettendosi dall'incarico nella compagnia, come annunciato dal «Diário da Tarde» il 6 agosto. La destinazione della compagnia era São Paulo, ma l'abbonamento per una breve stagione nel Teatro Álvaro de Carvalho giustificò la visita della compagnia alla capitale dello Stato di Santa Catarina.

²⁹⁴ *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 22 giugno 1907.

²⁹⁵ *Concerto*, in «Diário da Tarde», 21 agosto 1907.

²⁹⁶ *Notas e factos*, in «Diário da Tarde», 28 agosto 1907.

(1864-1948), nella serata di gala che contò anche sulla partecipazione del violinista Francisco Chiaffitelli, futuro membro fondatore della Academia Brasileira de Música, accompagnato al pianoforte dalla moglie, Ormindia Chiaffitelli. Il programma della serata venne pubblicato in dettaglio nelle pagine del «Diario da Tarde», intrecciando brani di grande intensità drammatica, come arie scelte da *Aida* (*Ritorna vincitor*) e da *Lo schiavo* di Carlos Gomes (*O ciel di Parahyba*), alla coloratura delicata e di gran difficoltà di *Dinorah* di Meyerbeer (*Ombre légère*). Altri brani di Verdi e Gomes, oltre ad arie di Gaetano Palloni, Pietro Mascagni e Ambroise Thomas completavano la parte vocale d'una serata piuttosto lunga e assai esigente per la giovane solista²⁹⁷. La poetessa belga-brasiliana Georgina Mongruel (1861-1953), che dava lezioni di musica a Curitiba, scrisse allora un sonetto in omaggio alla cantante, ricevendo una nota di ringraziamento che fece pubblicare dalla stampa²⁹⁸. Subito dopo, i Santangelo padre e figlia partirono per Milano, città dove la giovane doveva perfezionare gli studi. La ragazza sembra aver ottenuto qualche successo nei mesi trascorsi in Italia, e fu invitata a cantare davanti la famiglia reale a Torino²⁹⁹. Un giornale milanese pubblicò il ritratto dell'artista accanto al profilo di Titta Ruffo (1877-1953), baritono già celebre a quell'epoca³⁰⁰. Il maestro Santangelo, però, aveva l'intenzione d'organizzare lui stesso un insieme d'artisti italiani per la successiva stagione del Guayra, avendo firmato per questo scopo un contratto con gli impresari del teatro³⁰¹. Sarà, infatti, sotto il nome di Compagnia Santangelo che una nuova troupe arriverà a Curitiba per la stagione lirica del 1908, rinnovando l'attesa del pubblico e affilando di nuovo la penna dei critici.

²⁹⁷ Dr. João Candido. *Banquete*, in «Diário da Tarde», 10 settembre 1907.

²⁹⁸ Georgina Mongruel, *Merci*, in «Diário da Tarde», 16 settembre 1907.

²⁹⁹ Era quello che assicurava una lettera di Eugenio Santangelo, scritta a Milano e pubblicata dalla stampa alla fine di novembre. Eugenio Santangelo, *Companhia Lyrica*, in «Diário da Tarde», 30 novembre 1907.

³⁰⁰ *I nostri artisti*, in «Il Risveglio», 7 novembre 1907.

³⁰¹ *Notas e factos*, in «Diário da Tarde», 25 settembre 1907.

V. Teatro in Brasile dal bacino de La Plata: le stagioni liriche nella città di São Paulo secondo due giornali locali (1875-1907)

di Clarissa Bomfim Andrade

Questo articolo si basa su notizie pubblicate tra il 1875 e il 1907 su due giornali di São Paulo – «O Estado de São Paulo» e «Correio Paulistano» – che raccontano le vicende dei teatri di quella città e delle compagnie liriche che vi si esibivano. Spesso chiamate “trupes” dai periodici dell'epoca, la maggior parte di queste compagnie erano attive in diverse città sudamericane e, spesso, in condizioni sfavorevoli per la produzione di un'opera lirica. Relativamente alle stesse annate, possiamo ricavare notizie di artisti impegnati in tournée iniziate in Argentina e proseguite per capitali brasiliane come Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, guidate da diversi uomini d'affari.

Uno degli obiettivi di questa ricerca è quello di scoprire l'itinerario di questi artisti attraverso i fiumi del bacino de La Plata. Alcuni di questi fiumi e dei loro affluenti – come il Paraná, il Paraguay ed il Tietê – avevano linee regolari di battelli a vapore, a volte integrate da ferrovie. Il nostro punto di partenza per questa ricerca si basa sull'ipotesi che la navigazione fluviale abbia contribuito alla diffusione dell'opera lirica in diverse città brasiliane, tra cui São Paulo, nel XIX secolo e all'inizio del XX, nelle quali vi era un numero significativo di immigrati italiani. Il nostro obiettivo è anche quello di studiare la ricezione dell'opera lirica nelle società locali. Il presente contributo è circoscritto alla città di São Paulo, mentre ci riserviamo in futuro di estendere la ricerca ad altre città dello Stato omonimo, dove siamo consapevoli dell'esistenza di sontuosi teatri, costruiti con l'obiettivo di ricevere le compagnie liriche che si presentavano nelle capitali brasiliane.

La città di São Paulo iniziò a svilupparsi vertiginosamente nella seconda metà dell'Ottocento, grazie allo sviluppo economico propiziato dalla coltura del caffè e dal lavoro degli immigrati, che dovevano sostituire l'impiego degli schiavi nelle attività agricole. Una delle principali colonie di immigrati in tutto il territorio dello Stato di São Paulo è stata quella degli italiani. Alla fine dell'Ottocento, la capitale viveva un'intensa vita artistica parallela allo sviluppo economico, secondo gli standard del paese, al punto di ricevere da giornalisti e intellettuali di Rio de Janeiro – a quel tempo, la capitale federale – il soprannome di "Capitale Artistica" del Brasile, per la notevole attività e per l'impegno nella costruzione di teatri e scuole di musica. Per quanto riguarda gli spettacoli lirici, le notizie dei due giornali esaminati, sia per quanto riguarda le truppe che per le grandi compagnie liriche,

possono aiutarci a comprendere l'importanza dell'opera lirica nella vita sociale e culturale di São Paulo.

Questo articolo si concentra sul periodo dal 1875 al 1907. Riporteremo anzitutto informazioni su alcuni dei teatri che esistevano nella città di São Paulo, città bagnata dal Tietê, uno dei principali affluenti della riva sinistra del fiume Paraná, e le informazioni ottenute sulle linee di battelli a vapore, nel tentativo di scoprire l'itinerario delle compagnie liriche, nei loro viaggi dall'Argentina al Brasile. Segue una breve panoramica delle notizie sulle presentazioni delle opere a São Paulo, tra il 1875 e il 1892, raccolte sul giornale «O Estado de São Paulo», per conoscere le idee di giornalisti e intellettuali dell'epoca, nel genere operistico. In seguito, dedicheremo particolare attenzione all'anno 1907, abbondante in articoli sulle serate liriche della capitale. L'estremo cronologico per il presente studio – il 1907 – fu un anno particolarmente ricco di rappresentazioni liriche nella città di São Paulo, nonché importante per le critiche sull'evoluzione del genere operistico e delle tecniche del canto lirico, come vedremo più avanti. Nello stesso anno, troviamo anche la notizia di una causa intentata da cantanti contro un "giornalista ricattatore" che lavorava per un giornale argentino, e un interessante articolo sulla costruzione del Teatro Municipale di São Paulo, iniziata nel 1903 e completata solo nel 1911. Inoltre, la stagione 1907 segna un importante punto di partenza per lo studio dell'itinerario degli artisti nelle rotte fluviali, come testimoniato dalla presenza a São Paulo – proprio in questo anno – degli scritturati della Compagnia Achille del Puente, in arrivo da Curitiba (cfr. § IV), come membri della compagnia lirica di Paschoal Segreto. Testimonianza, questa, dell'importanza delle acque interne per il trasferimento di maestranze e repertorio tra Argentina, Uruguay e Brasile.

V.1 I teatri di São Paulo nell'era dei baroni del caffè

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, São Paulo cominciò a svilupparsi economicamente grazie al ciclo produttivo del caffè, che provocò cambiamenti nella vita culturale di una città che crebbe rapidamente e volle esibire, come tante altre in Sudamerica, una scena culturale e sociale paragonabile a quella dei più importanti centri europei. Cresceva allora l'esigenza di costruire teatri d'opera che potessero accogliere compagnie liriche italiane che arrivavano dal bacino del Rio de La Plata e che, talvolta, utilizzavano le linee di vaporetti disponibili sul fiume Paraná e sui suoi affluenti, per il trasporto di artisti, strumenti musicali, macchinari, costumi e scenografie. Una delle principali vie di navigazione a vapore durante la seconda metà del XIX secolo e la prima metà del XX secolo fu quella tra i fiumi Paraguay, Paraná e Tietê. Il libro *Le Brésil* (1889), curato da Émile Levasseur, in

collaborazione con alcuni intellettuali dell'epoca, rende l'idea dell'estensione e dell'importanza delle linee di navigazione a vapore che collegano le città sudamericane:

Sul fiume Paraguay e i suoi affluenti, São Lourenço e Cuiabá, la navigazione sale da Montevideo [Uruguay] a Cuiabá [regione centro-occidentale del Brasile] per una lunghezza di 4500 km. È ancora il modo più semplice per raggiungere il Mato Grosso S.E., ma ha l'inconveniente di attraversare il territorio di due stati, la Repubblica Argentina e il Paraguay. Fu attraverso il trattato di Asunción, del 12 febbraio 1858, negoziato [...] dal visconte del Rio Branco, che il Brasile riuscì ad ottenere dal governo del Paraguay il rilascio di questo fiume alla navigazione. Un servizio mensile della *compagnia nazionale di navigazione a vapore*, sovvenzionato dallo Stato, collega Montevideo e Corumbá con le grandi navi. Molti altri fiumi hanno il servizio a vapore: [...] Ribeira de Iguape, i laghi Mangaba, Patos e Mirim, i fiumi Jacuí, Pardo e Uruguay. La libera navigazione su quest'ultimo fu ottenuta dal Brasile nel 1852, dopo la guerra contro il dittatore Rosas. La provincia di São Paulo si è impegnata a sviluppare i suoi mezzi di comunicazione estendendo le sue ferrovie con la navigazione fluviale a vapore, costruendo navi adattate alle sue vie d'acqua. Esistono servizi regolari su Piracicaba e Tietê [...].³⁰²

La navigazione a vapore, integrata con la linea ferroviaria di São Paulo, rese possibile la costruzione di teatri nella capitale e in alcune città minori dello Stato brasiliano, anch'esse bramosi di spettacoli lirici. Dei teatri costruiti a São Paulo nell'età dorata dei "baroni del caffè"³⁰³, il teatro lirico più famoso della città, il São José, fu costruito nel 1864, nel luogo dove oggi si trova la piazza João Mendes, sul retro della Cattedrale, e Arturo Toscanini pare sia stata una delle celebrità che vi si erano esibite³⁰⁴. Nel frattempo, nel 1898, il teatro fu distrutto da un incendio. Fu riaperto nel 1909 a Morro do Chá e abbattuto nel 1924. Nel 1873 fu creato il Teatro Provisório in via Boa Vista, che sarebbe poi diventato il Teatro Sant'Anna. Il Teatro Polytheama risale al 1892 e si trovava sulla via São João. Abbiamo notizia di un'importante stagione lirica in quel teatro nel 1907, quando la Companhia João Cateysson

³⁰² Levasseur [1889] 2000: 154. Corsivo nell'originale.

³⁰³ L'espressione "baroni del caffè" si riferisce ai grandi coltivatori che si sono arricchiti con la coltivazione di quel prodotto e che hanno acquistato titoli nobiliari in virtù dei loro commerci.

³⁰⁴ *O Legislativo Paulista e o Teatro no Século XIX*, 2006. La fonte è lacunosa e non indica né l'anno di esibizione di Toscanini né il ruolo del futuro direttore d'orchestra.

presentò titoli importanti del repertorio, come *Aida*, messa in scena il 21 giugno, sotto la direzione di Oscar Anselmi. Gli artisti citati nella sezione *Teatri e concerti* del «Correio Paulistano» sono le Signore David e Linari e i signori Bieletto, Viglione, Cirino e Medosi³⁰⁵. Nel mese successivo si segnala l'arrivo della Grande Compagnia Lirica Italiana, diretta da Cesare Ciacchi: imbarcatasi il 23 agosto sul piroscafo Amazon, a Buenos Aires, la troupe debutterà a São Paulo con una prima assoluta prevista per il 27 agosto. La Compagnia Ciacchi – facente parte del trust transoceanico della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina di Walter Mocchi, al pari della Cateysson (cfr. § II) – consta di 203 scritturati, tra cui 62 musicisti d'orchestra (di “scuola milanese”, come precisa il «Correio Paulistano») 58 cantanti, 20 ballerini, 24 musicisti di banda. I suoi artisti principali sono Emma Carelli, Luiza Tetrizzini, Lucia Crestani, Maria Gay, Alice Cucini, Anita Torretta, Giovanni Zenatello, José Armanini, Carlo Dani, Umberto Moenez, Pasquale Amato, Ricardo Tegani, Giuseppe Torres de Luna e Remo Ercolani³⁰⁶. La prima recensione relativa a questa compagnia «Correio Paulistano» il 30 agosto, fu una delle migliori, descrivendo gli esiti di “un successo, ma uno di quelli che sono gloriosamente registrati negli annali di un teatro [...]. L'*Aida* di Verdi non è stata ascoltata in questa capitale così completa, così perfettamente interpretata come lo era ieri”³⁰⁷. Anche l'orchestra e il coro, generalmente i settori più criticati in altre compagnie, vengono elogiati: “*mise en scène de primo cartello* [scenari di prima qualità], orchestra formata da veri maestri e diretta da una bacchetta estremamente competente”³⁰⁸. Il 30 agosto dello stesso anno, la società Ciacchi annunciava *Madama Butterfly*³⁰⁹. Altri teatri importanti nella vita culturale della città di São Paulo furono il Moulin Rouge, vicino al Largo do Paissandú; il Teatro Colombo (1908), nel Largo da Concórdia, nel quartiere italiano di Brás, dove l'opera *Amica*, diretta dallo stesso autore, Pietro Mascagni (Casoy 2006), fu rappresentata per la prima volta nel 1911; il Teatro Comunale, inaugurato nel 1911; e il Teatro Santa Helena, costruito negli anni 1920.

V.2 Notizie di stagioni liriche da «O Estado de São Paulo» tra il 1875 e il 1892

Da queste prime informazioni è nostra intenzione studiare l'importanza delle rappresentazioni liriche a São Paulo in due approcci che sono stati spesso causa di conflitti tra intellettuali brasiliani. Il primo approccio considerava l'opera lirica una semplice attività ludica, il cui unico scopo era quello

³⁰⁵ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 22 giugno 1907. Come d'uso all'epoca, molti periodici non riportano i nomi di battesimo di gran parte degli interpreti, rendendo difficile l'identificazione di molti di essi.

³⁰⁶ «Correio Paulistano», 12 agosto 1907 e 21 agosto 1907.

³⁰⁷ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 30 agosto 1907.

³⁰⁸ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 30 agosto 1907.

³⁰⁹ *Pagina pubblicitaria*, in «Correio Paulistano», 30 agosto 1907.

dell'intrattenimento, ossia passare ore piacevoli tra amici, quando si discutevano vari argomenti nell'intervallo, e quando si poteva apprezzare il virtuosismo e la bellezza dei cantanti e dei ballerini. Il secondo approccio, che ha uno dei suoi rappresentanti nell'editorialista "F." del quotidiano «O Estado de São Paulo»³¹⁰, considera l'opera come simbolo di alta cultura e strumento educativo di grande importanza nel progetto civilizzatore, difeso da una parte significativa degli intellettuali brasiliani, fin dall'Ottocento. Questi chiedevano una partecipazione attiva del governo statale e federale nel finanziamento dei giri delle compagnie liriche, in modo che potessero servire allo scopo di educare e formare i cittadini, rafforzando le idee patriottiche e morali, così necessarie per il progresso della nazione brasiliana. Essi ritenevano che i giri delle piccole "trupes" facessero esattamente l'inverso, danneggiando la formazione culturale e morale dei cittadini, siccome quelle presentazioni erano, secondo loro, adattamenti grotteschi, con scene decadenti e artisti di second'ordine. Nel 1907 tale situazione cambierà radicalmente, con l'ingresso su piazza delle compagnie primarie legate al trust interoceanico organizzato da Walter Mocchi.

In questo paragrafo si analizza l'attività delle compagnie attraverso lo spoglio del quotidiano «O Estado de São Paulo» dall'anno della sua fondazione (1875), quando ancora si chiamava «A Província de São Paulo» fino al 1907³¹¹. La prima notizia relativa all'attività operistica si segnala nella sezione *Lettras e Artes* del 4 gennaio 1875, nella quale troviamo una recensione firmata da un non meglio identificato "S.C." riferita alla stagione lirica dell'anno precedente. L'autore afferma che la compagnia lirica italiana che in quell'anno 1874 si era esibita a São Paulo aveva "un merito artistico quasi nullo [...] composto da uno staff molto limitato". S.C. accusa la compagnia di avere "un'assoluta mancanza di coro e orchestra; e la prima donna, [la signora Pezzoli]" viene definita una "dilettante emerita, ma il pubblico applaude sempre".

Le notizie sulle imprese liriche degli anni Ottanta dell'Ottocento sono più scarse e il contenuto meno critico. Ma negli anni Novanta la rubrica dedicata alle arti di «O Estado de São Paulo» cambia il nome da *Lettras e Artes* a *Palcos e Circos*. Un tale cambiamento avrebbe l'intenzione di attirare l'attenzione dei lettori, che vedevano le arti, in primo luogo, come intrattenimento? Questi lettori erano in contrasto con le aspettative degli editorialisti, che credevano nel ruolo delle arti come elevazione culturale, morale (e persino patriottica) e raffinatezza della popolazione? Probabilmente sì, poiché l'idea della funzione dell'arte (divertimento contro raffinatezza), preoccupava molto più gli

³¹⁰ L'identità di "F." non è ancora stata accertata con sicurezza. Ho in corso di svolgimento una ricerca tesa proprio a ricostruire un profilo biografico dell'editorialista e i suoi rapporti con l'ambiente intellettuale paulistano coevo.

³¹¹ Dal gennaio 1890 il periodico assume il nome di «O Estado de São Paulo», pur mantenendo intatta la proprietà. Entrambe le testate sono disponibili nella collezione digitale <https://acervo.estadao.com.br/> accessibile ai soli abbonati del giornale.

intellettuali del tempo che il pubblico in generale. Il fatto è che a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento è molto più semplice reperire notizie su operette, teatro musicale, spettacoli circensi e l'inizio dell'attività dei "direttori della fotografia", in competizione con gli (sempre più scarsi) spettacoli lirici, a testimonianza di una tendenza che anche in Brasile andava allineando l'industria dell'intrattenimento a un'offerta sempre più variegata e aperta al mercato internazionale. Uno dei motivi che rende l'anno 1907 particolarmente speciale nella "Capitale Artistica" São Paulo è l'abbondanza di esibizioni liriche, in controtendenza con il trend degli anni precedenti. Tale fenomeno è probabilmente dovuto all'ingresso della città nel trust interoceanico della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, di cui l'attività della Compagnia Ciacchi è testimonianza.

Il 23 ottobre 1892 nella sezione *Palcos e Circos* viene annunciata la Compagnia Lirica Ferrari, che mette in scena *Otello* di Giuseppe Verdi e Arrigo Boito nel Teatro São José. L'autore dell'articolo ricorda che, nel 1889, la stessa opera era stata messa in scena dalla compagnia Musella. In quella prima occasione, José Negreiros, ("illustre collaboratore così prematuramente derubato dalla morte del futuro artistico di São Paulo"³¹², aveva scritto che i tempi in cui il libretto d'opera era "considerato una cosa minore erano già passati"³¹³. Egli sosteneva che l'opera moderna doveva essere "un insieme omogeneo" e che il pubblico non andava più a teatro per vedere e sentire cantanti, melodia e armonia con un libretto pieno di situazioni false che non diceva nulla. Lo dimostra l'"evoluzione" della stessa produzione verdiana, che dopo la "falsificazione della *Signora delle Camelie*, con *La Traviata*"; la "ridicola imitazione" d'*Ernani* e "la mostruosa nascita, chiamata *Rigoletto*" era approdata a *Otello*: "Progredire, progredire, progredire, progredire sempre - questo è il motto di questo brillante vecchio"³¹⁴. Per Negreiros l'opera deve essere sempre un dramma musicale e il libretto deve attestarsi come elemento di primo ordine, in collaborazione con la composizione. L'*Otello* è quindi riconosciuto in questo articolo come un'opera italiana moderna "che non è esclusiva di Verdi: lo è anche di Sheakespeare e Boito".

Se facciamo un passo indietro di dieci anni, un articolo intitolato *Novas tendências na Arte*, pubblicato dalla medesima testata il 20 luglio 1879, esemplifica un altro aspetto del concetto di "modernità" legato alla musica. Nel 1879, l'attenzione sul concetto di "nuovo", o "moderno", si concentra sull'affermazione della musica come arte che è appannaggio (che qui significa

³¹² *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 23 ottobre 1892.

³¹³ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 23 ottobre 1892

³¹⁴ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 23 ottobre 1892. La dichiarazione dello scrittore sulla preferenza del pubblico per le opere moderne non corrisponde alla realtà. Diversi articoli sui giornali dell'epoca attestano che il pubblico ha applaudito le opere considerate "antiquate", e che non ha visto i libretti "pieni di situazioni false", come affermato in questa critica.

caratteristica e proprietà intrinseca) della razza bianca, e che si afferma solo dopo il Seicento. Così, l'autore dell'articolo, Affonso Celso Júnior, afferma che prima del XVII secolo la musica non aveva nessun valore reale come arte, perché era in evoluzione. Soltanto con Haydn, Mozart e Beethoven la musica raggiungerebbe un grado superiore (con un vero valore artistico). Da quel momento in poi, in continua evoluzione, l'arte si mescolerà con la scienza, creando una "connessione tra suono e idea"³¹⁵. Un'altra costante del testo è l'associazione della musica alla democrazia: l'arte è democratica perché realizza la "combinazione egualitaria di elementi eterogenei" attraverso il "particolare contributo di tutti a un fine comune e armonioso: la musica, che, secondo le parole di Taine, è l'arte del secolo perché nell'agitata avversità dei suoi suoni, esprime lo spirito trovato del tempo"³¹⁶. In articoli dell'epoca, l'associazione dell'arte musicale con il sistema democratico è costantemente evidenziata dai giornalisti. La musica "moderna" esprimeva l'ideale democratico valorizzando maggiormente l'armonia (che è più aggregante della melodia) e dalla tendenza ad utilizzare grandi cori, unendo persone di classi sociali diverse nella stessa attività culturale superiore. Possiamo dedurre che questo discorso musica/democrazia aveva come obiettivo il ripudio del sistema monarchico in vigore all'epoca. Nel 1892 non c'era più bisogno di mettere in evidenza una tale associazione, dato che il regime repubblicano era stato istituito sin dal 1889. Per questo motivo, gli articoli critici cominciano ad affrontare altre idee all'interno del concetto di "musica moderna", più pertinenti agli interessi dell'epoca, come l'idea del dramma musicale wagneriano, sinonimo di un genere musicale elevato, superiore a un'opera italiana sempre più concepita come "vecchia".

Il 30 ottobre 1892 «O Estado de São Paulo» riassume i risultati della stagione della compagnia lirica Ferrari, che si esibì al Teatro São José dal 1° settembre al 28 ottobre dello stesso anno. Gli spettacoli furono 33, tra cui diverse opere liriche: *Aida*, *La Gioconda*, *Les Huguenottes*, *Mefistofele*, *L'africana*, *Lohengrin*, *Otello*, *Cavalleria rusticana*, *Don Carlos*, *I Vespri siciliani*, *Fausto*, *L'amico Fritz* e *Dinorah*. Negli intervalli tra gli atti furono eseguiti brani da *Lucia di Lammemoor* e da *I Puritani*, sinfonie da *L'Arlesienne*, *La forza del destino*, *A Louca*, e la suite di Alexandre Levy intitolata *Samba*. Helena

³¹⁵ Affonso Celso Júnior, *Novas tendências na Arte*, in «A Provincia de São Paulo», 20 luglio 1879. L'idea di arte musicale in evoluzione nei secoli fa parte del pensiero positivista del filosofo Auguste Comte, che ha dominato il pensiero degli intellettuali brasiliani, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi. I positivisti erano in prima linea negli orientamenti politici e culturali del Brasile nei primi anni della Repubblica, fondata nel 1889. Oltre all'evoluzione musicale nel tempo, l'altra importante idea positivista per l'ambiente musicale era quella che trattava la musica come una scienza. Così come la "Religione dell'Umanità" di Auguste Comte (con il suo importante e imponente tempio costruito nel quartiere Glória di Rio de Janeiro) era considerata una religione basata sulla scienza dai fedeli positivisti, la musica era un'arte basata sulle scienze biologiche. A quel tempo, gli articoli che paragonano la musica a un organismo vivente, con "le sue molecole" e l'evoluzione permanente sono comuni. Vale anche la pena ricordare che l'evoluzionismo positivista si basa sulle teorie evoluzioniste delle scienze biologiche del XVIII secolo, che differiscono dalle teorie evoluzioniste di Charles Darwin. Per maggiori informazioni sul rapporto tra positivismo e musica all'inizio della Repubblica brasiliana, cfr. Bomfim 2013.

³¹⁶ Affonso Celso Júnior, *Novas tendências na Arte*, in «A Provincia de São Paulo», 20 luglio 1879.

Theodorini si esibì in dodici repliche, mentre la stampa si sofferma sui nomi del soprano Pettigiani, del baritono Scotti e del tenore Ragni. L'orchestra era diretta dal direttore Arnaldo Conti³¹⁷. A proposito dello spettacolo del 27 ottobre 1892, si annunciava l'esecuzione della "grande sinfonia dell'opera *A Louca*, del maestro di São Paulo Elias Lobo, provata dal direttore d'orchestra Conti", seguita dall'opera *Aida* di Verdi³¹⁸. Lo spettacolo si svolse al Teatro Minerva, del quale non abbiamo purtroppo alcuna informazione. L'articolo cita la performance della sera precedente, quando Helena Theodorini cantò il valzer di *Ardette-Parla* e poi *Paloma*, accompagnata al pianoforte, nell'intervallo tra il terzo e il quarto atto dell'opera di Meyerbeer *Les Huguenottes*.

Nell'ottobre del 1892 la compagnia Ferrari, sotto la direzione di Gaetano Cimini, eseguì *Otello* al Teatro São José. Per la prima volta l'opera venne eseguita a São Paulo con l'orchestrazione prevista da Verdi. Tre anni prima, la società Musella "ci presentava un arrangiamento fatto per l'America, perché quell'uomo d'affari non riusciva ad ottenere la partitura originale"³¹⁹. La cronaca del 1892 riporta la rappresentazione del dramma lirico *Carmosina*, del compositore paulista João Gomes de Araújo, alla quale il pubblico fu però scarso. Il non meglio identificato critico "J.L.A." sottolinea che "São Paulo è la capitale artistica del Brasile, ma dà mezza casa ad una prima assoluta del superbo *Otello* di Verdi e lascia vuota la maggior parte dei palchi e del pubblico, quando una compagnia lirica prestigiosa per diversi successi [compagnia Ferrari] porta sulla scena del São José una composizione del maestro di São Paulo". L'articolo su questa serata si conclude con grandi complimenti a Helena Theodorini³²⁰.

V.3 La Stagione Lirica del 1907 al Teatro Sant'Anna

Dopo questa breve panoramica generale degli articoli dedicati alle compagnie liriche e al genere operistico, pubblicati da «O Estado de São Paulo» nell'ultimo quarto di Ottocento, passiamo alla stagione lirica del 1907. Tale anno fu particolarmente importante rispetto alla quantità di articoli sulle imprese liriche che si presentavano a São Paulo. Nelle testate analizzate per la nostra ricerca troviamo notizie e annunci con informazioni sui nomi dei principali artisti, maestri, uomini d'affari e numerose indicazioni sul repertorio eseguito. A volte queste informazioni sono integrate da commenti sulla performance dei cantanti, del coro, dell'orchestra, sulla reazione del pubblico e sulle condizioni fisiche del teatro. Raramente troviamo articoli più dettagliati sugli artisti, sulla qualità

³¹⁷ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 30 ottobre 1892.

³¹⁸ «O Estado de São Paulo», 27 ottobre 1892.

³¹⁹ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 27 ottobre 1892.

³²⁰ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 25 ottobre 1892.

dello spettacolo, sul repertorio e sui compositori. Questo tipo di articolo, più critico e completo, ci fornisce elementi che ci permetteranno, in futuro, di analizzare le preferenze estetiche dell'epoca, sia del grande pubblico sia degli intellettuali, nonché i rapporti tra arte musicale e ideali politici. Gli articoli pubblicati su «O Estado de São Paulo» riguardanti le rappresentazioni liriche svoltesi al Teatro Sant'Anna costituiscono un materiale critico particolarmente importante per l'analisi, poiché gli articolisti prediligono un'interpretazione che sembra collegare queste rappresentazioni a un progetto educativo sotto la responsabilità del governo.

La nostra attività di ricerca a proposito del Teatro Sant'Anna si è avviata nel tentativo di ricostruire i movimenti della Compagnia Lirica di Achille del Puente, proveniente da Buenos Aires e attiva a Curitiba nella stagione invernale, della quale si perdono le tracce dopo le repliche al Teatro Guayra (cfr. § IV). Ci siamo così concentrati sui periodici conservati presso l'emeroteca della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, per scoprire le piazza successive affrontate dalla Compagnia Del Puente. Nel giornale di Curitiba «A Notícia», il 1 agosto 1907, alcuni artisti della compagnia ringraziano il pubblico per l'accoglienza e annunciano la partenza per Florianópolis (Stato di Santa Catarina). Non è stato possibile trovare, in formato digitale, nessun giornale nella città di Florianópolis e, quindi, abbiamo iniziato lo spoglio dai giornali di São Paulo del 1907. Fu proprio al Teatro Sant'Anna che, il 15 novembre 1907, sulle pagine del «Correio Paulistano», si ebbe notizia del debutto della Compagnia lirica italiana dell'impresario Paschoal Segreto, composta dagli stessi artisti della compagnia dei Del Puente: la compagnia originaria si era sciolta e gli stessi artisti erano passati a un concorrente!

Presentiamo di seguito una breve cronologia del Sant'Anna relativa alla stagione lirica 1907. L'ex Teatro Provisório, situato in via Bela Vista, fu acquistato e demolito dall'industriale Antonio Álvares Penteado che costruì al suo posto il Teatro Sant'Anna, inaugurato il 26 maggio 1900. L'edificio fu abbattuto nel 1912 e il teatro fu trasferito in un edificio progettato da Max Hehl, situato in via Vinte e Quatro de Maio e inaugurato il 25 aprile 1921. I suoi proprietari, il conte Silvio Álvares Penteado e Armando Álvares Penteado, affittavano il teatro direttamente alle compagnie teatrali, senza mediatori d'affari. Nel «Correio Paulistano» del 9 maggio 1900 troviamo la notizia dell'inaugurazione del Teatro Sant'Anna, con la presentazione della compagnia lirica di Luiz Milone. Il maestro era Alfredo Donizetti e i suoi sostituti erano Assis Pacheco e Carlo Manfredi. La rubrica *Theatro, Bailes e...* riporta i principali artisti della compagnia: Adele Giuliani, Rosita Jacoby, Lina Longone, Elisa Marconcini, Maria Golfieri, Enzo Ghilhardini, Michele Sigaldi, Francesco Bonini, Silvio Arrighetti, Sebastiano Cirotto, Giuseppe Stargiatti, G. Demarco, C. Rossi, A. Ricci, R. Ferrari e I. Cattaneo;

orchestra di 36 professori e coro di 32 voci³²¹. Il 24 maggio 1900 la stessa testata riportava l'annullamento dell'arrivo della compagnia Luiz Milone per l'inaugurazione del teatro e avvertiva che la casa Castellões, nel quartiere della Mooca, stava rimborsando i soldi delle sottoscrizioni³²². Il teatro fu poi effettivamente inaugurato il 26 maggio con la presentazione di un gruppo amatoriale, che portò in scena la commedia *Helena*, creazione del portoghese Pinheiro Chagas³²³. La cronaca della serata riporta che: "il corpo scenico di *Gremio 6 de Janeiro* ha dato un'interpretazione regolare della famosa commedia... Oggi, lo stesso gruppo di dilettanti rappresenterà *Os Dominós Cor de Rosa*, commedia divertente e intelligente"³²⁴.

Di ben altro tenore gli spettacoli del 1907. L'anno si apre con l'annuncio dell'arrivo in città dell'impresa Cateysson, con la "Grande Compagnia Lirica del tenore Miguel Tornesi". Si tratta, anche in questo caso, di una compagnia internazionale rientrante nell'orbita della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina di Walter Mocchi. I maestri erano Armando Galliani e Ricardo Cendalli, sotto la direzione artistica di Giorgio Quirol; i biglietti erano in vendita alla Brasserie Paulista³²⁵.

Il 15 novembre 1907, la sezione *Teatri e Concerti* del «Correio Paulistano» racconta la prima, la sera precedente, della Compagnia Lirica Italiana di Paschoal Segreto. L'opera *Tosca*, di Puccini, venne eseguita da Consuelo Escriche e Alfredo Braglia nei ruoli principali. Il critico della sezione dichiara che "Alfredo Braglia è stato il successo della serata". Per quanto riguarda la compagnia di Segreto, essa è descritta come una "compagnia modesta, senza alcuna prima donna notevole, né uno di quei tenori che rapiscono il pubblico". Tuttavia, l'impresa ha dimostrato di "avere una terza parte molto accettabile", e Franco Polimeni, nel ruolo di Scarpia, "non l'ha compromessa". L'orchestra era "regolare", "buona la messa in scena", ma "i cori erano quelli che percorrevano la strada dell'amarezza"³²⁶. Tuttavia, l'editorialista di «O Estado de São Paulo» riporta uno sguardo diverso sull'esibizione della compagnia Segreto al Teatro Sant'Anna:

Così, ancora una volta, nella nostra 'capitale artistica', abbiamo una di quelle compagnie liriche a basso costo, con il suo competente repertorio arcaico: *Tosca*, *Cavalleria*, *Pagliacci* e tutti quanti. [...] Francamente, imprese così economiche sono già un vero flagello per il Brasile. È un vero peccato che il nostro governo così geloso di

³²¹ *Theatros, Bailes e...*, in «Correio Paulistano», 9 maggio 1900.

³²² *Theatros, Bailes, e...*, in «Correio Paulistano», 24 maggio 1900.

³²³ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 27 maggio 1900.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 17 gennaio 1907.

³²⁶ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 15 novembre 1907.

combattere sempre altre calamità, la piaga delle cavallette, per esempio, [...] non si sia ancora ricordato di combattere ugualmente la piaga della lirica a buon mercato, sovvenzionando con i soldi necessari, una società seria, che sia disposta a liberarci da un tale flagello. [...] La piaga degli ortotteri affligge le colture nei nostri campi; è anche vero che la piaga della lirica a buon mercato devasta la cultura del nostro ambiente artistico. Questa lirica a buon mercato che ci viene fornita senza in alcun modo guardare alle nostre esigenze estetiche, serve solo a molte persone per variare i luoghi dove si può andare per la digestione dopo cena. Oggi andrete dal cinematografo, domani al Moulin o al Polytheama e il dopodomani al Lirico a buon mercato. Per prezzi così bassi, è già possibile perdonare una compagnia lirica squalificata che uccide senza pietà i pezzi del suo repertorio ultra ripetuto, ed è più difficile assistere ai pomposi funerali che si tengono per loro. Non importa, alcuni diranno, che l'impresa non valga nulla a prezzi così ragionevoli. La lirica modesta è ancora una delizia, e dato che non si va lì per ascoltare buona musica, ma per ammazzare il tempo, per quanto possa essere brutto, è sempre una distrazione. La maggior parte del nostro pubblico, e la straordinaria competizione teatrale di ieri lo dimostra, si è rassegnata all'offerta, a condizione che lo spettacolo sia a prezzi minimi. [...] In Europa, gli spettacoli a prezzi popolari forniscono servizi importanti per lo sviluppo del gusto artistico. Ma solo gli spettacoli popolari nell'interesse esclusivo del pubblico sono economici; gli artisti, che sono di prim'ordine, sono gli stessi che cantano negli spettacoli più costosi e ricevono compensi elevati. Detto tra me e te, ci mancano i soldi per questi scopi.³²⁷

L'autore, "F.", continua l'articolo lamentando la qualità delle compagnie liriche che visitano il paese, anche se elogia alcuni dei cantanti, come il baritono Favaron e il basso Sorgi. Egli afferma che la soluzione starebbe nell'introduzione di una sovvenzione pubblica, attraverso la quale le imprese passerebbero dal "semplice stato di articolo mercantile allo stato di bilancio" del governo. In questo

³²⁷ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 15 novembre 1907.

modo, potrebbero essere accusate della eventuale cattiva esecuzione delle opere presentate, mentre allo stato attuale “non è generoso suscitare prevenzione e creare loro difficoltà”³²⁸.

Il 10 dicembre 1907, la compagnia lirica di Paschoal Segreto saluta São Paulo, con la presentazione dell'opera *Il Guarany* di Carlos Gomes. Secondo il critico del quotidiano «Correio Paulistano», al tenore Roberto Mario, “con la sua voce velata e noiosa, non gli piaceva il ruolo di Pery”. All'artista mancavano gli acuti vibranti e sonori. Anche gli altri cantanti sono analizzati senza molto entusiasmo. Ma l'editorialista conclude che “la performance, tenendo conto del prezzo delle località e del valore degli artisti responsabili dei ruoli principali, è stata molto regolare, se non addirittura accettabile”. In relazione agli altri settori della compagnia, trova che “l'orchestra si è addormentata al concertante del terzo atto, comportandosi bene, però, in altre parti. *Coros e bailados regulares*”³²⁹. A proposito di questa stessa recita, “F.” inizia il suo articolo affermando che la compagnia di Segreto aveva detto addio la sera prima “gridando – chiedo scusa, cantando – *Il Guarany*, di Carlo Gomes”. Egli critica gli impresari, che “sembrano ignari di altre creazioni del maestro di Campinas certamente più importanti del *Guarany* e che hanno il diritto di essere conosciute dal nostro pubblico”. Ma da questi “mercanti dell'arte” *Guarany* è “assassinato, mutilato, maltrattato”. Per quanto riguarda la performance degli artisti, il critico rileva che con l'eccezione di Sorgi, applaudito nel ruolo principale, “tutti gli altri hanno lasciato a desiderare, erano inespressivi, o accettabili” e “l'orchestra ha eseguito bene la profonia sotto la direzione del maestro Cendalli”³³⁰.

La stagione lirica del Teatro Sant'Anna alla fine del 1907 sembra essere stata la più importante di quell'anno per la città, se la giudichiamo dall'eco della stampa. Tuttavia, altre compagnie liriche erano in città nello stesso anno, e presentiamo di seguito le principali notizie su altre imprese pubblicate sul giornale «O Estado de São Paulo».

V.4 Notizie sulla stagione lirica del 1907 da «O Estado de São Paulo»

Per rendere più completo l'esame sulle stagioni liriche del 1907, si aggiungono qui alcune notizie di interesse. Nelle pubblicità e negli articoli, possiamo vedere che le *matinée* cominciarono a subire una grande concorrenza dagli altri spettacoli, come operette, spettacoli circensi e cinematografici. In generale, la competizione negli spettacoli in *matinée* era regolare, giacché molte cronache segnalano che il pubblico sempre più spesso non affollava il teatro durante queste recite.

³²⁸ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 17 novembre 1907.

³²⁹ *Theatros e Concertos*, in «Correio Paulistano», 11 dicembre 1907.

³³⁰ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 11 dicembre, 1903.

Il 30 giugno 1907 il Teatro Polytheama presenta, in *matinée*, l'opera *Manon Lescaut* di Puccini, con la compagnia lirica Biloro: "I ruoli principali furono affidati alla signora Alloro, Innocenti e Novelli, che ebbe molti applausi". Secondo il cronista, c'era un pubblico regolare, almeno per questa rappresentazione. La sera viene eseguito *Les Huguenottes* di Mayerbeer: "l'orchestra, sotto la direzione del maestro Anselmi, in entrambi gli spettacoli, ha contribuito notevolmente, come in altri tempi, alla buona interpretazione dei brani. Oggi, riposo e domani, per la prima volta a São Paulo, l'opera *Zazà*, di Leoncavallo"³³¹.

Il 6 luglio 1907 vediamo la pubblicità della compagnia Cateysson, in due teatri della città, con una compagnia lirica e una compagnia drammatica. Al Polytheama, l'impresa presenta la Grande Companhia Lírica, sotto la direzione del maestro d'orchestra Oscar Anselmi. Le opere presentate sono *Cavalleria Rusticana*, di Mascagni e *Os palhaços (I Pagliacci)*, con il titolo tradotto in portoghese), di Leoncavallo, (prima e unica rappresentazione di ciascuna). Nella *matinée* di domenica si esegue l'opera *Zazá* di Leoncavallo. Al Teatro Sant'Anna, Cateysson presentala Grande Companhia Dramática Italiana, "diretta dal tragico eminente Gustavo Salvini"³³².

Nella rubrica *Artes e Artistas* del «O Estado de São Paulo» del 10 agosto 1907 abbiamo la notizia di una causa a Buenos Aires intentata dal tenore Gabin contro un giornalista italiano accusato di "estorsione contro gli artisti del teatro". Questo giornalista avrebbe "condizionato le richieste di denaro ai cantanti Zannatello, José de Lucca, Emma Carelli, Krusceniski e altri". Si tratta di artisti scritturati in Italia da Walter Mocchi (cfr. § II). La «Tribuna», quotidiano romano attento alle vicende dell'impresario italiano, "incoraggia il Press Circle a usare la sua forza contro il pericoloso ricattatore". Nella sezione *Palcos e circos* dello stesso giorno si legge che "la compagnia lirica di cui fanno parte Zanatello, Tettrazzini, Emma Carelli e altri importanti artisti, deve esibirsi al Polytheama prima della prima di Coquelin" (famoso attore dell'epoca, che si esibirà a settembre, a São Paulo, dopo essersi esibito al Teatro Lirico di Rio de Janeiro)³³³.

I cantanti sopra menzionati fanno parte della compagnia lirica Ciacchi, che debutterà a São Paulo il 28 agosto 1907 con l'opera *Aida*. L'effettivo debutto dell'opera sarà rinviato al giorno successivo a causa delle enormi difficoltà causate dalle dogane di Santos (porto della città costiera dello Stato di São Paulo). L'autore della sezione *Palcos e Circos* critica con forza i doganieri per il ritardo che hanno causato:

³³¹ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 30 giugno 1907.

³³² «O Estado de São Paulo», 6 luglio 1907.

³³³ *Artes e Artistas; Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 10 agosto 1907.

Resta inteso che i funzionari doganali di Santos procedono con meticolosa cura nell'esame dei bagagli, quando si tratta di persone che possono suscitare sospetti. Sottoporre, tuttavia, il numeroso personale di una compagnia lirica, in rapido transito nel nostro Stato, con i giorni preziosi contati, ad un esame rigoroso e singolare, da artisti di altissima categoria ai coristi più modesti, che hanno perso un'intera giornata tra inutili e vessatorie ricerche, è un eccesso di irrisorio zelo, che non fa nulla per gli interessi delle autorità fiscali e non può che danneggiare coloro che vengono nel nostro paese, attratti dal buon concetto che se ne sono formati là fuori.³³⁴

Venendo ai risultati di palcoscenico di *Aida*, “Tutto era magnifico”, afferma il solito “F.”, riferendosi alla presentazione da parte della Compagnia Ciacchi, sotto la direzione di Baroni. “Il signor Zanatello, già noto al pubblico di São Paulo circa cinque anni fa, ha dimostrato di essere un artista molto raffinato”. Secondo il critico, il cantante non ha commesso gli “abusi comuni” che la maggior parte dei tenori commettono, come “fermate senza fine, grida di effetto, ecc.” Lo scrittore elogia la maggior parte dei cantanti, l'orchestra (di quasi duecento musicisti), il direttore d'orchestra e la lussuosa scena teatrale³³⁵. A testimonianza del forte legame che inizia a essere presente tra le cronache teatrali italiane e quelle sudamericane, il 5 settembre 1907 “F.” mette in evidenza un articolo apparso sul «Fanfulla» a proposito di un progetto di prezzi che poteva essere stabilito nel nuovo Teatro Municipal de São Paulo, (in costruzione fra 1903 e 1911), per mantenere una stagione lirica di primo ordine, ogni anno. Secondo i calcoli effettuati, tenendo conto del numero di posti a sedere nel teatro, non sarebbe difficile conservare una “serie di spettacoli di prim'ordine, senza bisogno di sovvenzioni statali”³³⁶.

L'8 novembre 1907 viene annunciato l'arrivo, da Rio de Janeiro, della compagnia lirica di Paschoal Segreto³³⁷, per un ciclo di rappresentazioni al Teatro Sant'Anna, a prezzi popolari. Lo stesso giorno una pagina pubblicitaria del «O Estado de São Paulo» riporta le seguenti informazioni: “Empresa Paschoal Segreto/ Companhia Lírica Italiana (Giro in Sud America)/ Direttore d'orchestra - Ricardo Cendalli/ Direttore di Coro e Scena - Maestro Costa Junior. Il cast dell'impresa è stato formato da Consuelo Escriche, Adelina Colombini, A. di Agostini Braga, Sarah Padovani, Emma Garrier, Annita

³³⁴ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 28 agosto 1907.

³³⁵ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 30 agosto 1907.

³³⁶ F., *Artes e Artistas*, in «O Estado de São Paulo», 5 settembre 1907.

³³⁷ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 8 novembre 1907.

Torreta, Ida Patalano, Rosita Sabaino, Rosina Marchetti, Roberto Mario, Alfredo Braglia, Arsenio Spolvarini, Giovanni Carroni, Agostino Crocci, Pietro Favaron, Franco Palmeni, Arturo Poggi, G. Sorgi, Roberto Tamanti, Giuseppe Cremona, Lodovico Cattani, Ada Patalano.”

L’annuncio pubblicitario ci dà anche il nome della prima ballerina (Giorgetta Cappeliotti), del macchinista (Giovanni Carrano), dell’ingegnere Giuseppe Maragon e fa anche riferimento all’origine dei costumi e delle scenografie, fornite dalla Casa Michele Alegiani di Buenos Aires. Cori, ballerini, banda e orchestra di trenta professori completano l’annuncio, unitamente alla segnalazione dei “Prezzi popolari: Frisas, 30\$; cabine, 20\$; sedie e balcone, 5\$; generale, 2\$”³³⁸.

Il 13 novembre 1907 viene annunciata la prima della compagnia di Segreto, con *Tosca* di Puccini, al Sant’Anna. Secondo l’articolo, l’*ensemble* era arrivato il giorno prima con un treno speciale da Rio de Janeiro, alle 7.30 del mattino. A chiosa dell’articolo, la seguente notizia: “Ieri, il tenore Roberto Mario, della Companhia Lirica, che oggi in anteprima a Sant’Anna, ci ha portato il suo biglietto da visita”, seguendo l’abitudine comune delle visite degli artisti alle redazioni dei giornali³³⁹.

Il 15 novembre 1907, la compagnia debutta con *Tosca*. “F.” si conferma infaticabile nella sua attività critica: il critico coglie l’occasione per scagliarsi contro le compagnie liriche a basso costo e contro il loro repertorio, sostenendo che esse erano “una vera e propria piaga in Brasile”³⁴⁰. L’articolo è di grande importanza per comprendere le aspirazioni dei vari intellettuali del paese. La critica di “F.” cerca di raggiungere il governo: “i poteri competenti che simpatizzano con le nostre aspirazioni artistiche così maltrattate; che non si prestano ad assistere alla distruzione di questo edificio ancora in costruzione [il Teatro Municipal de São Paulo, in costruzione dal 1903] per darci i mezzi per progredire.” L’articolo prosegue:

Stiamo, tuttavia, già vedendo l’impazienza con cui voi, amichevoli lettori, desiderate soddisfare la vostra curiosità nel conoscere l’opinione che abbiamo portato dei meriti dell’impresa. Possiamo infatti assicurarvi sinceramente che è attrezzata per dare spettacoli a prezzi ragionevoli e alla portata delle borse di studio più modeste. Se non siete esigenti, andate a Sant’Anna; sentirete tenori, soprani, soprani, baritoni, ecc. ecc., quel disincanto - perdono - che cinguettano come usignoli di nuove specie, avrete un’orchestra che fa la sua

³³⁸ *Pagina Pubblicitaria*, in «O Estado de São Paulo», 8 novembre, 1907.

³³⁹ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 13 novembre 1907.

³⁴⁰ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 15 novembre 1907.

musica, e inoltre, nuovi scenari del famoso pittore Rovescalli, di Milano, e nuovi e lussuosi abiti, oggetti di scena e messa in scena della casa Michele Alegiani, di Buenos Aires, come dicono i manifesti. Cosa vuoi di più? Ci resta da registrare in questa notizia che il teatro era completamente pieno e che il tenore A. Braglia ha ceduto alle inopportune richieste della galleria, ripetendo per tre volte il brano 'e lucevan le stelle', del terzo atto.³⁴¹

In una critica pubblicata il 17 novembre "F." critica, ancora una volta, la mancanza di sovvenzioni statali, usando le parole di Tobias Barreto che, negli anni 1880, in occasione di una stagione lirica a Recife (capitale dello Stato di Pernambuco, regione Nord-Est del Brasile) avrebbe dimostrato l'inferiorità delle imprese e affermato che il problema si concentrava sulla mancanza di sovvenzioni, e che sarebbe stato poco generoso "suscitare riserve [contro gli artisti] e crear loro difficoltà"³⁴². "F." afferma che queste considerazioni erano valide anche per i suoi tempi e, seguendo il consiglio del grande filologo, elogiava ciò che doveva essere lodato e taceva sulle carenze dello spettacolo della serata precedente. Dopo aver elogiato l'interpretazione di alcuni cantanti, il critico conclude:

Il pubblico ha dato un caloroso benvenuto agli artisti che se lo meritavano. Per quanto riguarda il tenore Mario, abbiamo sentito che cantava ogni sera sotto l'impressione di irrequietezza, perché gli era stato detto che era preparata da alcuni dei suoi insoddisfatti, una manifestazione di malcontento. Speriamo in un momento migliore per giudicarlo.³⁴³

Il 21 novembre il soprano Agostini Braga, nel ruolo di Micaela, nella *Carmen* di Bizet, viene aspramente criticata da "F.":

A proposito, ci siamo lasciati per ultimo a parlare della signora Agostini Braga. Nonostante i giacobini nell'arte, cioè coloro che pensano che sia necessario elogiare una cantante per il semplice fatto che è la nostra compatriota, osiamo consigliare all'illustre signora di abbandonare la carriera del teatro. Non hai i necessari pronostici, si convinca di questo. Oltre alla mancanza del fisico, le manca anche la voce, che ha il timbro

³⁴¹ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 15 novembre 1907.

³⁴² F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 17 novembre 1907.

³⁴³ *Ibidem*.

sgradevole, è secca, asciutta, senza lucentezza o fascino. Ascoltando la signora Agostini Braga, si ha l'impressione che un bambino stia cantando. Gli acuti sono ruvidi, penetranti, quelli medi sono velati e quelli bassi sono poco sentiti. Alla signora Agostini Braga manca anche il gioco d'azione, che è goffo, non divertente. Allora, cos'è rimasto? Gli altri artisti hanno fatto quello che potevano. Per quanto riguarda il direttore d'orchestra, signor Cendalli, dobbiamo dire che egli insiste nel rendere nervoso il pubblico con le sue sciocchezze e che, nonostante il suo entusiasmo per marcare rumorosamente il tempo, non è in grado di dirigere l'orchestra con fermezza. Questo a volte mette in imbarazzo i cantanti. Va anche notato che i movimenti del signor Cendalli erano troppo veloci, il che ha danneggiato la bellezza della partitura, e che l'orchestra e i cori si sono completamente astenuti dal dare all'esecuzione dell'opera la necessaria valorizzazione musicale.³⁴⁴

Il 24 novembre, la critica rimane severa e “F.” scrive ironicamente sullo sviluppo di una città di São Paulo assai distante – nella prassi – dal suo appellativo di “Capitale Artistica” del Brasile:

Dovrebbero nuotare in un letto di rose, gli amanti dell'antichità, e possono essere molto grati alla benevola compagnia che fornisce loro udienze di preziose reliquie a prezzi ineguagliabili, per la loro suprema gioia. L'altro ieri, *Trovatore*, ieri, la *Traviata*. Oh, fortunata Capitale Artistica fedele custode delle tradizioni operistiche, come dovrebbe essere ammirata e invidiata dai vostri sensibili progressi nel campo dell'arte lirica! Siate orgoglioso di quello! Beati coloro che vi hanno così altruisticamente guidato sul sentiero di quel vostro brillante progresso. Lauri e rose coronate la fronte di tali eroi del progresso! La venerabile signora di Traviata, incarnata nella persona della signora Ada Patalano [...]. Per spirito cavalleresco non ci esprimeremo più sull'impressione che la signora Patalano ha fatto su di noi nel ruolo di protagonista dell'opera verdiana. [...] Fino ad oggi non abbiamo mai sentito la tisica

³⁴⁴ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 21 novembre 1907

Violetta con una voce così svanita; a questo punto l'illusione che la signora Patalano ci ha dato era perfetta.³⁴⁵

Il 2 dicembre 1907, sotto il titolo di *São Paulo e El Diario*, si leggono le notizie sui resoconti del giornalista argentino Manuel Bernardez, direttore di «El Diario» di Buenos Aires, dalla città di São Paulo. Bernardez stabilisce un parallelo tra i teatri di Rio e São Paulo, con riferimento all'ideazione artistica:

Il teatro di São Paulo è ideato sotto un concetto di maggiore ampiezza e sobrietà rispetto al lusso. Tuttavia, supererà quello di Rio nella bellezza della situazione e avrà nella sua interezza un'armonia di linee che non si potrebbe ottenere a causa dell'esiguità e della forma irregolare del terreno su cui è posto.³⁴⁶

La competizione tra le due città – Rio de Janeiro come capitale federale e São Paulo come capitale artistica – potrebbe essere interpretata nel contesto del processo di costruzione dei rispettivi teatri comunali. L'erezione del Teatro Municipal di São Paulo si svolse tra il 1903 e il 1911, mentre il suo omologo a Rio de Janeiro venne costruito tra il 1905 e il 1909. Alcuni articoli fanno infatti riferimento alle pressioni che il governo federale aveva imposto quando São Paulo aveva iniziato la costruzione del suo teatro con due anni di anticipo rispetto alla capitale federale Rio de Janeiro.

Ma torniamo alla sezione *Palcos e circos*. Come abbiamo visto, "F." aveva scritto una pesante critica ad Agostini Braga, consigliandole di abbandonare la carriera teatrale. È quantomeno molto curioso che poco più di dieci giorni dopo il critico si esprima invece come segue:

La compagnia Segreto ha fatto cantare ieri l'opera *Fausto*, di Gounod. La signora Agostini Braga fu un'incomparabile Margherita di grazia, di sentimento e di espressione. Con la sua dolce voce, soprattutto in acuto, la signora Braga ha dato il massimo acuto alla parte della ragazza ingenua e sfortunata. Davanti alla diva le altre stelle del personaggio principale dell'opera di Gounod – le Miolan-Carvalho, le Patti, le Melba, ecc. sono pallide. Rimanga la signora Agostini Braga in questo modo e, siamo sicuri, il suo futuro nella carriera teatrale sarà uno dei più brillanti. Allora, coloro che non condividono questa opinione,

³⁴⁵ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 24 novembre, 1907.

³⁴⁶ Manuel Bernardez, *São Paulo e El Diario*, in «O Estado de São Paulo», 2 dicembre 1907.

l'anatema dell'ignorante in materia di teatro, canto drammatico, ecc.
ecc. ecc.³⁴⁷

La critica di Agostini Braga del 21 novembre e dell'11 dicembre, altrettanto sfavorevole alla cantante, ci porta a credere che "F." abbia scritto l'articolo del 4 dicembre in tono ironico, motivato forse da qualche pressione che subita dopo la pubblicazione della critica precedente. Mentre la compagnia di Segreto continua a presentare opere liriche nel teatro Sant'Anna, viene annunciato l'arrivo della compagnia lirica Cateysson, diretta dal tenore Miguel Tornesi:

Questa compagnia non è la stessa che c'era qui nel Sant'Anna qualche tempo fa. Tutti gli artisti sono stati sostituiti, questa volta con una buona distribuzione, e un grande repertorio di opere conosciute e apprezzate in questa capitale. La compagnia ha anche due maestri concertatori, d'orchestra composta da 36 professori, 36 coristi e 16 musicisti di banda.³⁴⁸

La critica di F. alla compagnia di Segreto rimane accanita. Il 7 dicembre, il giornalista afferma che *l'Ernani* di Verdi ha soltanto un valore storico, al servizio della scuola di bel canto che allora prevaleva, e che l'esibizione della compagnia la sera prima era stata mediocre. Solo Favaron fu un'eccezione, per aver "cantato e non urlato" nei suoi recitativi ed arie, nel ruolo di Carlo V³⁴⁹. E l'11 di quel mese, la critica si fa dura non soltanto nei confronti dei cantanti, ma anche verso il mercantilismo degli uomini d'affari, rei di aver scelto per la chiusura della stagione – come già fatto da Pascoal Segreto – *Il Guarany* di Carlos Gomes. L'opera del compositore di Campinas è accolta con grande entusiasmo patriottico dal pubblico brasiliano, sebbene "F.", al pari di una parte degli intellettuali brasiliani di fine Ottocento, non condivida tale sentimento:

Il *Guarany* assassinato, mutilato, maltrattato – chi se ne frega, dategli sempre *Il Guarany*, così pensano sempre i mercanti d'arte. È l'opera nazionale per eccellenza. Ai "botocudos" (indigeni) può interessare soltanto un soggetto selvaggio [...]. Periscono nella tomba dell'oblio la *Fosca*, il *Salvador Rosa*, lo *Schiavo*; cosa interessa di queste opere le imprese, se il pubblico paga bene il *Guarany*, sia come sia? Wagner ha detto della terza ouverture di *Leonora* di Beethoven che, lungi

³⁴⁷ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 4 dicembre, 1907.

³⁴⁸ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 6 dicembre, 1907.

³⁴⁹ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 7 dicembre 1907.

dall'essere una semplice introduzione musicale al dramma, rappresenta per noi il dramma stesso, più completo ed emotivo di quello che accade nell'azione disconnessa che lo segue. Non è più un'*ouverture*, dice lui, è il dramma della sua grandezza. Questo concetto può essere applicato alla profonia del *Guarany*, che ci sembra, infatti, più vivacemente colorata e di espressione molto più intensa di tutta l'azione convenzionale del libretto. Per quanto riguarda le esecuzioni, preferiremmo stare zitti, ma l'esigenza naturale del lettore ci spinge a dare la nostra opinione. Il tenore Mario (Pery) ha riempito bene il ruolo di Guarany come attore, ma come cantante ha lasciato molto a desiderare. La signora Agostini Braga (Cecilia), a parte l'una o l'altra stonatura, tranne che per l'una o l'altra fioritura mal eseguita, non notando le frasi incolori, inespressive e ruvide che faceva sentire - è stata una Cecy molto accettabile. Tamanti (D. Muniz), si è comportato in modo discreto; Sorgi (Cacico), molto applaudito; cori e danze valevano il prezzo e l'orchestra ha eseguito bene la profonia sotto la direzione del maestro Cendalli.³⁵⁰

Ancora una volta si percepisce il tono ironico di "F." quando fa riferimento al soprano Agostini Braga. Il 24 dicembre, sotto il titolo *Notícias Teatrais*, abbiamo la prova che i giri delle compagnie liriche iniziavano di solito in Argentina per trasferirsi spesso in Brasile. Nella stessa notizia, abbiamo scoperto il tentativo delle imprese di organizzare i tour, con la prevista vendita di abbonamenti:

L'impresa Cateysson, responsabile della visita della troupe in questa capitale, aprirà a tempo debito un abbonamento per otto o dieci serate. Probabilmente in agosto, dopo il soggiorno a Buenos Aires, dove sono state prese tutte le firme, avremo qui la compagnia.³⁵¹

Si tratterebbe quindi dell'anno successivo; tuttavia sulla stampa non vi sono notizie dell'arrivo della compagnia Cateysson nei mesi di luglio, agosto o settembre 1908. Il 28 dicembre viene reso noto che il cantante Roberto Mario e il mezzosoprano Anita Torreta hanno continuato ad organizzare

³⁵⁰ F., *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 11 dicembre, 1907.

³⁵¹ *Noticias Teatrais in Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 24 dicembre 1907.

concerti al Salão Steinway con la partecipazione di altri cantanti della compagnia lirica Pascoal Segreto, come Adelina Colombini, che si era esibita nella stagione di Segreto al Teatro Sant'Anna³⁵².

Al Teatro Polytheama, la visita della Compagnia Cateysson iniziò, dopo i ritardi alla dogana di Santos, il 25 dicembre³⁵³. Il giornale non circolò il 26 dicembre e le notizie critiche sul giro dell'impresa di Cateysson, diretta da Tornesi, iniziarono il 28 dicembre e terminarono nel febbraio 1908. Trattandosi di un ambito cronologico che travalica i limiti temporali scelti per questa analisi, lasciamo per un prossimo articolo, le interessanti recensioni di "F.", su questo giro.

V.5 Le compagnie liriche sulla "Strada dell'oro e dell'argento"

Uno degli obiettivi in questa ricerca è quello di ricostruire l'itinerario delle imprese liriche tra Argentina e Brasile lungo la cosiddetta "rotta dell'oro e dell'argento". Tale definizione, menzionata in diversi articoli storici sui piroscafi, si riferisce all'arrivo di queste navi dall'Europa verso – rispettivamente – il Brasile ("Ouro") e l'Argentina ("Prata"). Finora, poche notizie sono state trovate su varie questioni relative ai mezzi di trasporto utilizzati dalle compagnie liriche nei loro viaggi lungo questa rotta. Ma l'opera lirica si è davvero diffusa verso São Paulo con l'aiuto delle vie d'acqua del bacino Rio de la Plata, che collegava le città di Argentina, Uruguay, Brasile e Paraguay? Le imprese liriche, grazie ai loro uomini d'affari, avevano già un itinerario predefinito delle città che volevano visitare? Oppure gli artisti hanno semplicemente viaggiato di paese in paese, da soli, perché sapevano che ci sarebbe sempre stato un impresario pronto a scritturarli per le stagioni liriche?

Le risposte a tali domande dipenderanno molto dal periodo storico analizzato. Sappiamo già, ad esempio, che il trasporto sul Tietê, che attraversa la città di São Paulo ed è uno dei principali affluenti del Paraná, assunse grande importanza come "via d'acqua" ben prima dell'Ottocento e del periodo di nostro interesse. Baylongue e Ribeiro Jr (1995), in un articolo sulla storia postale del Tietê, affermano che questo fiume fu il primo percorso di penetrazione nella provincia di São Paulo e sulle sue rive furono stabiliti diversi insediamenti che diedero origine alle città dell'interno dello Stato. In seguito, menzionano il cambio di rotta di navigazione dal Tietê ai fiumi Paraná e Paraguay:

Fino all'inizio dell'Ottocento questo percorso di penetrazione [il fiume Tietê] era attivo, quando cominciò a declinare, a causa delle strutture introdotte dalle strade sterrate [...]. Già con l'avvento della navigazione

³⁵² *Artes e Artistas*, in «O Estado de São Paulo», 28 dicembre, 1907.

³⁵³ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 25 dicembre 1907.

a vapore, scegliendo il percorso del fiumi Paraná e Paraguay, il periodo d'oro del fiume Tietê come strada sertão fu chiuso.³⁵⁴

È possibile che il Tietê abbia avuto un ruolo importante nella costruzione di teatri e nel trasporto di compagnie liriche a São Paulo fino all'inizio dell'Ottocento, ma nella seconda metà di quel secolo non fu più utilizzato come principale via di accesso alle città dello Stato, compresa la capitale. Le strade sterrate e le ferrovie erano probabilmente i sostituti del trasporto sul fiume, che aveva tratti difficili da navigare.

Le linee di battelli a vapore sui fiumi Paraná e Paraguay divennero, sin dalla seconda metà del XIX secolo, il principale mezzo di trasporto, collegando le città di Prata con città brasiliane molto distanti, come quelle degli stati del Mato Grosso e di Goiás, nella regione centro-occidentale del Brasile. La Compagnia argentina di navigazione a vapore Mihanovich, con le imbarcazioni *Brasil, Chile, França, Holanda, Bermejo, Ciudad de Asunción e Ciudad del Concepción*, con sede a Buenos Aires, ha coperto, due volte alla settimana, il tratto tra la capitale argentina, Montevideo e Corumbá, nello Stato del Mato Grosso. L'impresa paraguaiana Viercy&Hermanos, con nove battelli a vapore e sedici appartamenti, effettuava regolarmente il trasporto di passeggeri e merci in generale tra Corumbá, Asunción, Montevideo e Buenos Aires. Ai primi del Novecento, la concorrenza delle compagnie di navigazione straniere sul fiume Paraguay-Plata fu "dovuta al loro crescente interesse ad ottenere un monopolio sul trasporto fluviale" (Reynaldo 2007: 40). Numerose sono le notizie sulle aziende che allora dominavano i corsi d'acqua de La Plata: "Sempre nel 1903, l'azienda [La Veloce] ordinò la costruzione di tre vaporette, i cui nomi simboleggiavano la loro principale fonte di reddito: *Italia, Argentina e Brasile*, tutti destinati alla linea della regione dell'argento" (Gonçalves 2013: 280). Alla luce di queste informazioni, "possiamo affermare, in questi termini e senza esagerare, che nelle comunicazioni del Mato Grosso con La Plata era in vigore un complesso navale fluviale" (Reynaldo 2007: 36) dopo la guerra contro il Paraguay (1864-1870).

Sul percorso fluviale tra la capitale Buenos Aires e la regione centro-occidentale brasiliana si trova la regione Sud-Est del Brasile, che comprende gli stati di Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, quest'ultimo al confine con lo Stato del Paraná, nella regione meridionale. Possiamo immaginare che i battelli a vapore, con partenza da Buenos Aires, abbiano navigato lungo il fiume Paraná, verso diverse città attraverso le quali passano i loro affluenti, nelle regioni Sud e Sud-Est del Brasile (come i fiumi Iguazu, nel Paraná, e Tietê, a São Paulo), portando gli artisti, le scenografie, i

³⁵⁴ Baylongue e Ribeiro Jr 1995: pagine non numerate.

costumi, l'attrezzatura e gli strumenti musicali delle compagnie liriche. Tuttavia, non abbiamo nessuna conferma di tale percorso sulle pagine dei giornali. Inoltre, in tutti i fiumi navigabili, troviamo una vasta documentazione su un problema comune: le precarie condizioni dei porti, per l'imbarco e lo sbarco, durante tutto l'Ottocento e l'inizio del Novecento. All'epoca dell'Impero, molte concessioni furono fatte a privati per investire nel miglioramento dei porti e nell'esplorazione della navigazione fluviale. Ai primi del Novecento molte di queste concessioni erano scadute, senza che nessun lavoro fosse stato eseguito fino alla fine. A ciò si aggiunse l'interesse britannico per la costruzione di ferrovie in Brasile:

L'Inghilterra, culla delle ferrovie, ha esportato una grande somma di capitali e tecnologia nel resto del mondo. Nel 1880, i contributi in conto capitale inglesi hanno raggiunto i 179 milioni di sterline in America Latina. Di questi, 35,8 milioni sono stati investiti in Brasile. E la maggior parte di questi investimenti erano destinati alla costruzione di ferrovie (Borges 2011: 29).

Questi fattori associati hanno fatto sì che la navigazione a vapore nei fiumi fosse integrata dal trasporto ferroviario. Abbiamo trovato alcune notizie di compagnie liriche che arrivano o partono da São Paulo a bordo di "treni speciali":

La compagnia lirica di Tornesi [da lui diretta, ma annunciata come impresa Cateysson], ha salutato il nostro pubblico ieri con la ripetizione della *Traviata*, in *matinée*, e dell'*André Chenier*, in serata. Entrambe le rappresentazioni hanno avuto una buona riuscita, e gli artisti, che sono stati quelli che hanno cantato nelle prime rappresentazioni di queste opere, hanno ricevuto molti e giusti applausi. Oggi, alle 22.00, la compagnia parte per Rio [de Janeiro] su un treno speciale, per debuttare al 'Palace Theatre', con la *Gioconda*, di Ponchielli.³⁵⁵

Possiamo dunque concludere che parte del viaggio delle compagnie liriche attive in Brasile e in arrivo dall'Argentina prevedeva generalmente l'utilizzo di imbarcazioni, mentre gli spostamenti tra le capitali avvenivano in treno? In relazione al viaggio nei vaporetti che percorrevano il corso dei fiumi Paraná e Paraguay, con destinazione la regione centro-occidentale brasiliana, tale conclusione ci sembra improbabile, almeno in relazione alla città di São Paulo. Se il discorso è certamente valido

³⁵⁵ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 3 febbraio 1908.

per Curitiba (cfr. § IV), per quanto riguarda la “Capitale artistica” del Brasile sembra assai più probabile che le compagnie liriche abbiano raggiunto São Paulo attraverso l'oceano, su navi transatlantiche. Esistevano collegamenti tra il fiume e i vapori marini, che servivano ai passeggeri diretti verso altri continenti, come avviene attualmente per l'aviazione: “i lunghi viaggi attraverso l'estuario seguivano un percorso fluviale che raggiungeva Montevideo e Buenos Aires, con trasbordo ai vapori marini” (Brazil e Pereira 2008: 112). E proprio come oggi gli aerei fanno scali e collegamenti, anche le navi transatlantiche lo facevano allora. Nella storia della nave *La France*, uno dei transatlantici che facevano la spola tra l'Europa e il Brasile, abbiamo trovato un riferimento allo scalo nel porto di Santos, in prossimità di São Paulo, a partire dal 1869:

Supponendo che non ci fosse un collegamento marittimo regolare tra i porti del Mediterraneo e la costa orientale del Sud America (due flotte pionieristiche, una francese e l'altra italiana, erano già fallite), era giunto il momento di creare una rotta Marsiglia-Rio de Janeiro-Buenos Aires. Quattro battelli a vapore di medie dimensioni furono acquistati di seconda mano dalla Société Générale de Transports Maritimes. Nel settembre 1868, la *Borgogna* fece il pionieristico viaggio SGTM tra Marsiglia e Buenos Aires, con fermate intermedie a Dakar (Senegal), Capo Verde, Bahia, Rio de Janeiro e Montevideo. Successivamente gli altri tre vapori [SGTM] entrarono nella Via dell'Oro e dell'Argento (Brasile e Argentina) e il Porto di Santos venne incluso tra gli scali della linea. Le uscite di ogni porto della linea si svolgevano intorno al 15 di ogni mese e, viaggiando alla velocità massima di 10 nodi, (18,5 chilometri orari), ogni piroscafo effettuava la rotta Marsiglia-Buenos Aires-Marsiglia in 60 giorni, scali compresi.³⁵⁶

Dal 1846, il porto di Santos offriva un ancoraggio protetto per le navi più grandi. Trattandosi di un porto moderno per quel tempo, è possibile che fosse il luogo più sicuro per lo sbarco di compagnie liriche; o, forse, il porto di Santos era in realtà l'unica "porta d'ingresso" dell'opera lirica a São Paulo, poiché i porti fluviali dello Stato erano molto precari. Il porto di Santos, intorno al 1900, aveva già un'organizzazione esemplare, molto ben strutturata e integrata con la linea ferroviaria:

³⁵⁶ José Carlos Rossini, *Rota de Ouro e Prata, Navios: o La France*, in «A Tribuna de Santos», 27 aprile 1995.

Nel 1900, il porto di Santos beneficiava già del molo lineare che andava dall'altezza della stazione ferroviaria di São Paulo (attuale magazzino 1) all'inizio di Paquetá (attuale magazzino 8) e aveva lavori in corso per un nuovo tratto, fino alla cosiddetta Curva do Paquetá. In seguito sono stati consegnati al traffico sette magazzini, tra una striscia destinata al servizio di banchina di 35 metri di larghezza e una strada parallela alla banchina di 20 metri di larghezza (via Xavier da Silveira). La fascia destinata al servizio di banchina aveva tre linee ferroviarie dove, nella prima, scorrevano le gru di carico e, nelle altre due, i vagoni per il carico e lo scarico. Questi binari, naturalmente, erano collegati al cortile della ferrovia di São Paulo, vicino alla stazione passeggeri. Il deposito bagagli dell'epoca era situato dove oggi si trova il deposito 5, di fronte al quale ormeggiano le navi passeggeri dell'epoca. Dall'altro lato della strada, spiccava il bellissimo edificio della Vecchia Dogana.³⁵⁷

Così, abbiamo informazioni su una vasta rete fluviale, con collegamenti che permetterebbero il trasporto di compagnie liriche nei loro giri, dalle piccole città a quelle più grandi, da dove partivano i battelli transatlantici, che facevano scalo nei porti brasiliani, compreso il porto di Santos, prima di partire per l'Europa. L'importanza dello scalo per le compagnie teatrali è confermata dall'edizione del «O Estado de São Paulo» del 24 dicembre 1907, che descrive le difficoltà dell'impresa lirica diretta da Tornesi nella dogana del porto di Santos:

A causa della difficoltà di togliere dalla Dogana di Santos il materiale della Compagnia Tornesi, cosa che succede frequentemente in questo ufficio ogni volta che una qualsiasi compagnia arriva in quel porto, solo domani la *Gioconda* sarà cantata in questo teatro [Polytheama], in prima recita.³⁵⁸

Riteniamo che le precarie condizioni dei porti esistenti nei fiumi di São Paulo, aggiunte ad una vasta rete ferroviaria, abbiano finito per centralizzare, nel porto di Santos, lo sbarco delle compagnie liriche, nei loro giri attraverso la città di São Paulo, fin dalla fine dell'Ottocento. La storia delle compagnie e dei teatri lirici che le hanno ricevute è legata alla storia della produzione del caffè, che

³⁵⁷ José Carlos Rossini, *Rota de Ouro e Prata, Histórias: o porto de Santos em julho de 1900*, in «A Tribuna de Santos», 13 novembre 1994.

³⁵⁸ *Palcos e Circos*, in «O Estado de São Paulo», 24 dicembre 1907.

ha motivato la costruzione delle ferrovie e che ha importato la forza lavoro degli immigrati, due elementi determinanti per la circolazione dell'opera lirica a São Paulo.

V.6 Conclusione

Anche se finora non abbiamo avuto prove della circolazione dell'opera lirica in Brasile attraverso i fiumi del bacino di La Plata e dei suoi affluenti, crediamo nella possibilità di chiarire la questione quando avremo accesso ad altri documenti. La collezione del giornale «O Estado de São Paulo», di per sé, costituisce un'enorme fonte da studiare nel dettaglio, senza contare gli altri giornali, già digitalizzati dalla Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. Ovviamente, una ricerca di tale portata, che comprende città di diversi paesi sudamericani, necessita della stretta collaborazione tra i ricercatori dei paesi coinvolti, essendo questo uno degli obiettivi dell'Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana (RIIA), sotto il coordinamento del Prof. Dr. Anibal Cetrangolo. Nella seconda fase di questa ricerca sull'opera lirica a São Paulo, discuteremo i documenti degli archivi brasiliani sulle vie d'acqua, le linee a vapore e i loro passeggeri, dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento. In questo modo è possibile tracciare letteralmente i percorsi delle imprese liriche di quel periodo e poi studiare l'impatto che hanno avuto sulla vita culturale e sociale delle città in cui si sono presentate. I risultati parziali di questa ricerca indicano il porto di Santos, sulla costa dello Stato di São Paulo, come il luogo più probabile per lo sbarco di compagnie liriche a São Paulo. Oltre alle notizie che confermano l'arrivo di alcune compagnie nel porto di Santos, e il loro spostamento, all'interno del Brasile, per mezzo delle ferrovie, conosciamo le cattive condizioni dei porti fluviali di São Paulo, che renderebbero molto difficile sbarcare tutto il materiale delle compagnie nei loro giri. D'altra parte, vi è già un gran numero di articoli sulla stampa periodica – di cui in questa sede si è data una prima rassegna – che rivelano aspettative, emozioni e sentimenti patriottici suscitati dalla circolazione di opere liriche e dai loro interpreti, sul lungo percorso di “oro e argento” tra Brasile e Argentina.

V.7 Bibliografia

AA.VV.

2016 *O Legislativo Paulista e o Teatro no século XIX*, <http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=284135>.

Baylongue, José Roberto – Ribeiro Jr, Geraldo de Andrade

1995 *Aspectos da História Postal do rio Tietê. Exposição Lubrapex*, Associação Brasileira de Filatelia Temática, <http://www.abrafite.com.br>

Bomfim Andrade, Clarissa Lapolla

2013 *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*, São Paulo, Editora UNESP.

Borges, Barsanufu Gomides

2011 *Ferrovias e Modernidade*, in *Revista UFG*, a. XIII, n. 11, <https://www.proec.ufg.br>

Brazil, Maria do Carmo - Pereira, Luiz Alberto Sampaio

2008 *O Navio Fernandes Vieira: memória e história social do sul de Mato Grosso*, in *Revista Territórios e Fronteiras*, a. V, n. 1, <http://dx.doi.org/10.22228/rt-f.v1i2.20>

Casoy, Sergio

2006 *São Paulo e os Teatros de Ópera*, <https://identidadediversa.wordpress.com/.../sao-paulo-e-os-teatros>

Gerodetti, João Emilio - Cornejo, Carlos

2003 *Lembranças de São Paulo: o interior paulista nos cartões Postais*, São Paulo, Solaris.

Gonçalves, Paulo César

2013 *Do Vento ao Vapor em Mares já antes Navegados: a companhia de navegação La Veloce e o transporte de emigrantes pelo Atlântico*, <http://www.periodicos.ufpb.br>

Levasseur, Émile

2000 [1889] *O Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Letras & Expressões

Reynaldo, Ney

2007 *Comércio e Navegação no rio Paraguai*, Universidade Federal de Mato Grosso, <http://cdsa.aacademica.org/000-108/81.pdf>

Periodici

«A Notícia», Curitiba (1907)

«Correio Paulistano», São Paulo (1900, 1907-1908)

«A Província de São Paulo», São Paulo (1875-1889)

«O Estado de São Paulo», São Paulo (1890-1907)

«Almanach da Comarca do Amparo»

«Anuario de Bragança» (1901)

VI. Tra Rosario e Buenos Aires. Il Teatro Municipale Rafael de Aguiar di San Nicolás de los Arroyos (1905-1908)³⁵⁹

di Giulia Murace

Il 10 agosto 1908, dopo soli due anni dalla collocazione della prima pietra, si inaugurava il Teatro Municipale di San Nicolás de los Arroyos con la messa in scena della *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini. L'entusiasmo tra il pubblico e i fautori di tale iniziativa sembrava siglare finalmente le aspirazioni di 'civilizzazione' e 'progresso' della comunità nicoleña³⁶⁰.

San Nicolás de los Arroyos si trova nell'estremo settentrionale della provincia di Buenos Aires, sulle sponde del fiume Paraná, a poche decine di chilometri dalla città di Rosario (provincia di Santa Fe). Fondata a metà del XVIII secolo, il centro urbano conobbe una crescita rilevante verso gli anni Cinquanta dell'Ottocento quando il porto – che era uno scalo commerciale dal 1823 – fu dichiarato “puerto mayor de tránsito y de depósito habilitado para el comercio extranjero” (*Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires* 1852: 346). Il fervore edilizio iniziò così a invadere la città, “los cuarenta hornos de ladrillo no cesaban de trabajar” e questo trasmetteva un'idea “el progreso material de San Nicolás en 1856” (De la Torre 1947: 324). Tuttavia, fu verso la fine del secolo, con l'esplosione demografica registrata in quasi tutta la Repubblica Argentina, che avvenne ciò che Liernur chiama “una rivoluzione urbana”, ossia la creazione di nuovi centri abitativi e la riconversione degli esistenti in “città moderne” (Liernur 2000: 411). In questo processo, Buenos Aires, Córdoba e Rosario furono quelle che conobbero i cambiamenti più radicali. Sia nelle metropoli sia nelle città di dimensioni minori, la trasformazione urbanistica implicò delle discussioni a livello politico: ormai non si trattava “solo de albergar la modernización sino de representarla” (Liernur 2000: 456). A San Nicolás il bisogno di mostrare il progresso raggiunto si manifestò in una serie di interventi edilizi e urbanistici

359 Questo testo è la versione italiana, con qualche aggiornamento, di un articolo pubblicato in spagnolo con il titolo “Artistas y decoradores en el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos. Mediaciones entre centros y periferias de la Argentina a principios del siglo XX”, in «MDCCC-1800», n. 7, luglio 2019, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

360 La ricerca è stata portata avanti nell'ambito del progetto PICT 2015-3831 «Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación», diretto da Fernando Devoto. Ringrazio Aníbal Cetrangolo per avermi coinvolto in quest'esperienza e per una breve escursione a San Nicolás durante la quale abbiamo raccolto – insieme a Alice Bernasconi – il materiale che ha permesso questo scritto.

che dotarono la città di spazi simbolici. A inizio Novecento, oltre a piazze e boulevard alberati, si ultimarono i nuovi edifici del municipio, del tribunale, oltre al nuovo teatro lirico.

L'analisi che si sviluppa nel presente lavoro affronta una lettura della costruzione e della decorazione del teatro municipale di San Nicolás in dialogo e in costante tensione tra Rosario – il 'centro' più vicino a cui la città era vincolata – e Buenos Aires – capitale della nazione che operava anche come motore propulsore dei principali network politici e culturali internazionali (attraverso le relazioni stabilite con altre capitali sudamericane ed europee)³⁶¹. In questa tensione tra centro e periferia³⁶² entrava in gioco in maniera predominante il consumo culturale per ciò che riguardava, in particolar modo, l'offerta messa in atto dal mondo delle belle arti e del teatro lirico, fattore di distinzione importante nella società di fine secolo, sia europea che americana³⁶³. Nelle piccole realtà urbane e culturali di provincia, forse in misura maggiore che nelle grandi capitali, il teatro diventava il luogo nel quale si formavano legami di sociabilità tra attori di provenienza geografica diversa, tra argentini e immigrati (Hourcade 2006).

Analizzare le vicende del Teatro Municipal, oggi intitolato a Rafael de Aguiar, permette di rintracciare alcune manifestazioni delle ibridazioni artistiche e culturali distintive dell'Argentina a cavallo tra i secoli XIX e XX. Studiare il caso specifico di questa città di provincia apre quindi la possibilità di indagare le diverse forme di circolazione in un contesto transregionale, in cui persone, oggetti, materiali e modelli in movimento funzionano come indizi di un transito mondiale di idee e pratiche delle modernità. Alcune peculiarità di San Nicolás e del suo teatro Municipale evidenziano rotte

361 Per quanto riguarda le relazioni e le tensioni tra Buenos Aires e il resto delle province argentine, nell'ambito degli studi culturali il recente libro di Ana Clarisa Agüero (2017) è un riferimento importante e concerne specificamente le politiche culturali della città di Córdoba. Per ciò che qui interessa più direttamente, la 'centralità decentrata' di Rosario, cfr. Malosetti Costa (2017) e Artundo, Frid (2008).

362 Quando si parla di «centro e periferia» è inevitabile rinviare all'importantissimo saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg (1979). La questione sta rivivendo un nuovo interesse nei *transregional studies* e i *world studies*, interessati specialmente allo studio delle cosiddette periferie. Non potendo una nota essere esaustiva sulla produzione bibliografica riguardo la dualità centro-periferia, si citano per l'ambito strettamente storico-artistico almeno i contributi recenti di Thomas DaCosta Kauffmann (et al., 2015), Christophe Charle (dir.) (2009), Beatrice Joyeux-Prunel (2014), seguaci del «giro spaziale» che continua a riflettere su linee guida che nel sempre attuale saggio degli storici italiani erano state poste in gioco (come il fatto di guardare la produzione della periferia come una risposta alternativa e la relazione con il centro in un gioco di forse non unilaterale), con uno specifico sguardo sulla geografia artistica e la circolazione. Una recente analisi critica alla storia globale è stata abordata da Giovanni Levi (2016) il quale crea un dialogo con la *histoire totale* auspicata dalla scuola degli Annales e con la microstoria della quale, insieme a Ginzburg ed Edoardo Grendi, fu promotore. Ugualmente interessante risulta la lettura critica della storiografia relativa alla *transnational history* di Bernhard Struck, Kate Ferris e Jacques Revel (2011), mentre un approccio che è servito per definire teoricamente l'oggetto di quest'articolo è stato il concetto di «microstoria translocale» di Christian G. De Vito (2015), poiché aiuta a ripensare il binomio centro-periferia in termini di rete.

363 Per ciò che riguarda la conformazione di un campo artistico moderno a Buenos Aires cf. Malosetti Costa (2001) e a Rosario l'interessante studio sullo scultore Luigi Fontana (Sbaraglia 2015). Sul mercato dell'arte a Buenos Aires (Balasarre 2006) e a Rosario i già citati (Malosetti Costa 2017) e (Artundo, Frid 2008) ma pure (Montini 2011). Per quanto concerne il consumo teatrale in Argentina: (Pasolini 2006); (Rosselli 1984, 1993); (Cetrangolo 2015). Si segnala inoltre la recente tesi di dottorato di Richard Santiago Costa (2017) sul teatro municipale di São Paulo, Brasile. A lui va il mio ringraziamento per lo scambio di informazioni sui teatri sudamericani.

alternative di circolazione artistica, delle quali Buenos Aires non costituisce necessariamente il centro di riferimento. Al contrario, furono preminenti nella fattispecie gli intermediari locali, coloro i quali dialogarono maggiormente con la città di Rosario che non con la capitale della nazione.

VI.1 Rinnovamenti edilizi e urbanistici nella città a inizio Novecento

L'impulso di modernizzazione che attraversò l'Argentina nella seconda metà del XIX secolo, rafforzandosi attorno al primo Centenario della Rivoluzione di Maggio (1910) si portava dietro non soltanto un'idea di 'progresso' materiale, ma anche un progetto 'civilizzatore' che promosse una serie di trasformazioni della società e delle sue abitudini in relazione soprattutto al tempo libero. Nella maggior parte dei casi, anche nelle piccole città di provincia, costumi e tradizioni diverse che componevano l'Argentina di fine secolo, eterogenea e cosmopolita, trovarono il proprio spazio nella conformazione di luoghi di sociabilità (Devoto, Madero 2006).

Secondo quanto riportato dalla storiografia locale argentina, l'installazione del primo teatro di San Nicolás rispondeva a una "necessità imperiosa" dei "migliori circoli" (De la Torre 1947: 325). Nel 1855, difatti, alcuni esponenti dell'élite locale si riunirono per fondare una società per azioni con lo scopo di finanziare la costruzione della "primera casa de comedias, donde irían a matar sus ocios los vecinos de este pueblo, llegando a ser el teatro una de las diversiones predilectas" (De la Torre 1947: 326). Questo è un dato molto rilevante se lo si associa ad alcuni eventi avvenuti il 12 marzo 1854, giorno in cui si stabilì la prima Commissione Municipale. Tale congiunzione porta a credere che sin dal momento in cui si stabilì, la società nicoleña cercò uno spazio per lo spettacolo. Il Teatro San Nicolás – tale il suo nome – funzionò per ventotto anni, fino al 1883. Tuttavia, in quei decenni, furono costruiti altri luoghi destinati alla musica e all'arte drammatica in una città che vide crescere la sua popolazione da novemila a quindicimila abitanti (*Censo General de la Provincia de Buenos Aires* 1883: 227): nel 1860 si inaugurò il Teatro del Progreso³⁶⁴ e nel 1880 il Teatro Principal – conosciuto anche come Olmos, dal nome del suo direttore José Olmos y Bau (Chervo 1978: 15-21)³⁶⁵.

364 Il teatro del Progreso si conobbe pure come teatro Guerrero, nome derivato dal suo direttore José Guerrero, e come teatro 'Viejo' quando inevitabilmente cedeva la scena al nuovo.

365 Quest'ultimo ebbe già una grande rilevanza nella mappa dei luoghi di rappresentazione non solo drammatica ma anche lirica dell'Argentina. Funzionò a pieno regime fino al 1897, dopo un breve periodo in cui si decise di chiuderlo riapri le sue porte nel 1900 e ancora esisteva durante i primi decenni del secolo, quando già era attivo il Teatro Municipale. Probabilmente l'inserimento del Teatro Principal nella rete dei teatri importanti del litorale rioplatense si deve soprattutto alla figura dell'impresario rosarino José Olmos il quale amministrò i teatri Litoral e Olimpo di Rosario (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010, 303, 305-6). Nelle sale del Principal, nel 1905, venne messa in scena la *Tosca* di Puccini, interpretata dalla Compañía Lírica Italiana di Antonio Marranti, una delle più prestigiose tra quelle che allora visitavano i paesi dell'America del Sud. Quest'opera aveva debuttato, con la compagnia Marranti, al teatro Politeama di Rosario nel 1895 e nello stesso 1905 si trovava in città per una stagione nell'appena inaugurato Teatro Colón. (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010: 320, 325).

Nel «Mensaje y Proyecto de ordenanza» che l'allora sindaco presentò al Consiglio Deliberante nel 1894, le principali preoccupazioni riguardarono la costruzione di un Cabildo (Municipio) e di un teatro municipale. Entrambe erano, secondo quanto dichiarava, opere “desde mucho tiempo reclamadas por la categoría social de la Comuna”, aggiungendo che

en las poblaciones de algún rango intelectual un teatro es capaz de educación pública y muchas veces él basta a dar una idea del gusto y de la cultura del vecindario, siendo a la vez el principal sitio de recreo buscado por la población extranjera que se incorpora a su vida comercial. (cit. in Chervo 1978, 18-9)

Affinché l'amministrazione pubblica intervenisse nella creazione di un nuovo spazio teatrale, fu elemento di svolta la forte presenza di immigranti entro i confini territoriali della città. Il teatro costituiva già all'epoca un tassello importante della società, della sociabilità e dell'integrazione sociale della comunità della San Nicolás *fin de siècle*³⁶⁶. Finalmente, nel 1905 la città vide concretizzarsi questo desiderio grazie alla determinazione del sindaco Serafín Carlos Morteo, il quale presentò un progetto che coinvolse l'intera comunità cittadina le cui aspirazioni si rifletterono nelle parole pronunciate durante la riunione del Consiglio Deliberante di quell'anno: la città aveva bisogno di un teatro, “falta, que siente, y manifiesta cada vecino” (cit. in Chervo 1978: 26). L'opera fu finanziata attraverso vari prestiti pubblici, con buoni al portatore di cento pesos ognuno, aspetto non meno rilevante poiché permise un'ampia partecipazione tra i cittadini³⁶⁷.

La realizzazione del progetto architettonico fu commissionata a Emilio Perla e José Badini di Rosario³⁶⁸, i quali furono altresì gli autori del nuovo edificio del Municipio (inaugurato nel 1905) e del Tribunale di San Nicolás de los Arroyos. All'impresa, sempre rosarina, di Gabriele Nevani ed Enrique Gabrielli fu incaricata la costruzione – diretta dall'ingegnere municipale Juan Bautista Aramburu – che iniziò il 26 aprile 1906 (fig. 1)³⁶⁹.

366 Sulla relazione tra immigrazione (italiana) e opera cfr. Cetrangolo (2015). Sul progetto municipale alla base della nascita del teatro di San Nicolás, si veda (Bernasconi 2018).

367 Furono contratti due prestiti: uno di cento mila pesos nel 1905 per finanziare la costruzione e un altro di cinquanta mila pesos nel 1907, quando stava per concludersi l'opera architettonica – in quel momento era stato già superata di molto la spesa prevista nel primo bilancio approvato. (Chervo 1978: 38-39).

368 Emilio Perla e José Badini furono due costruttori italiani, il primo della provincia di Savona e il secondo di Bologna, i quali arrivarono al Rio de la Plata nello stesso anno, 1888 (Perla in Argentina, Badini in Uruguay). Nel 1893, Perla si associò a Rosario con altri costruttori per creare una firma della quale poco dopo divenne socio pure il bolognese, il quale si era trasferito nella città santafesina nel 1890. (Petriella e Sosa Miatello 1976, s.v.), (*Italianos en la arquitectura argentina* 2004: 136, 222).

369 Nella fotografia fatta in occasione del cantiere per la costruzione della copertura dell'edificio nel 1907 si leggono placche con i nomi di Morteo, Bruyant e Perla Badini y Cía.

Il teatro Municipale si stava costruendo seguendo i caratteri stilistici e architettonici del teatro lirico, in un momento in cui questa tipologia riscontrava larga fortuna nella Repubblica Argentina, in emulazione – più ideale che reale – del nuovo teatro Colón di Buenos Aires, che in quegli anni si stava concludendo e che fu inaugurato solo tre mesi prima di quello di San Nicolás (Schmit 2018). Morteo, vero promotore e animatore della costruzione, proiettò su di essa tutte le sue aspirazioni di progresso e di modernizzazione. Un nuovo teatro era “una de las necesidades más reclamadas por el adelanto social y material” della sua città (cit. in Chervo 1978: 26)³⁷⁰.

Lungi da poterlo equiparare al coetaneo Colón porteño, né con il di poco precedente teatro de La Ópera (oggi Círculo) di Rosario, che sicuramente furono tra i principali punti di riferimento, il Teatro Municipal di San Nicolás si eresse in una significativa porzione dell’isolato racchiuso tra le vie Nación e Maipú, imponendosi sullo spazio urbano (Fig. 2) (Capeluto, De la Fuente: 2017). Il suo programma decorativo si manifesta completamente sulla superficie interna mentre l’esterno, molto sobrio, presenta solo piccoli elementi di ornamentazione architettonica, tra i quali emerge un bassorilievo a mo’ di fregio nella facciata d’ingresso con fiori, putti e teste di leone (Fig. 3). Al contrario, la decorazione interna consta di elementi che alludono alle linee di un art nouveau filtrato dalla mediazione di attori locali.

I pavimenti, i tetti, le pareti, il mobilio, le luci indicano l’ampia diffusione che raggiunse quello stile europeo, emblema delle necessità della nuova società industriale di dare qualità artistica ai prodotti dell’industria, di unire l’utile al bello, di annullare le differenze tra arti maggiori e arti minori; nonché modello visivo con una forte carica simbolica per una città provinciale che provava a proiettarsi verso qualche forma di ‘modernità’. Sebbene non in maniera argomentata, il Teatro Municipal di San Nicolás partecipava alle discussioni estetiche che da un lato e dall’altro dell’Atlantico animavano il mondo intellettuale. Fu ingaggiato un pittore per decorare la sala teatrale e un altro per realizzare il sipario; si commissionarono sedie d’Austria, vetri artistici e manufatti d’illuminazione in bronzo. Si trattò di un’opera artistica nella sua totalità, ne furono curati persino i piccoli dettagli come il disegno dei buoni del prestito pubblico del 1906, incisi dalla casa di Guillermo Kraft di Buenos Aires, ditta che qualche anno dopo, nel 1909, richiedeva fotografie del teatro terminato per un’elegante pubblicazione dell’Annuario Kraft in occasione del primo Centenario della Rivoluzione di Maggio³⁷¹.

370 Sulle discussioni dell’idea di modernità e progresso incarnata dal teatro in zone provinciali si veda il dossier “Modernidades trasplantadas. Los teatros de ópera del litoral argentino: de los modelos a las técnicas”, coordinato da Devoto 2018.

371 Cfr. Archivio Municipale “Gregorio Santiago Chervo” (d’ora in poi AMGSC), scatola Teatro Municipal, Lettere di Elias Iturriaga a Serafin Morteo, 1908-10-27; 1909-4-24; 1909-8-18. Inoltre, nel giorno dell’inaugurazione le personalità che parteciparono della

Da Buenos Aires provenivano gli oggetti in bronzo per l'illuminazione prodotti dall'impresa Clair y Anglade (Fig. 4, 5), che si fregiava di aver ottenuto il Gran Diploma d'Onore nell'Esposizione Nazionale del 1898³⁷². Questa era la fabbrica maggiore in Argentina dopo quella dei fratelli Azaretto, che nello stesso periodo si trovò a lavorare per la decorazione delle sale del teatro Colón di Buenos Aires e del teatro Solís di Montevideo con i suoi oggetti di arte industriale, fregiati da squisite linee liberty³⁷³. Nella capitale argentina aveva sede la casa Staud y Cía, impresa che aveva l'esclusiva sulla commercializzazione dei famosi mobili Thonet – dal cui catalogo si scelsero sedie e tavolini, identici a quelli del Volkstheater di Vienna (Fig. 6)³⁷⁴. Purtroppo, non si conoscono gli autori delle decorazioni in stucco che accompagnano e armonizzano la decorazione pittorica dal vestibolo d'entrata fino alla sala teatrale³⁷⁵.

La costruzione e la decorazione di questo teatro si possono pensare come un tentativo da parte di un piccolo centro di provincia di inquadarsi nelle estetiche europee dominanti. Al contempo, il fatto di costituire/rappresentare una rarità nel paesaggio urbano sottolineava la condizione subalterna di San Nicolás de los Arroyos, doppiamente periferica in rapporto all'Europa e alle metropoli nazionali come Buenos Aires e in un certo senso Rosario³⁷⁶. La realizzazione del Teatro Municipal si confrontò, d'altra parte, con dinamiche analoghe generate al contesto più ampio del litorale del fiume Paraná, dove in questi stessi anni molte città eressero simili templi della lirica.

creazione del teatro apposero le proprie firme su una pergamena della casa Peuser di Buenos Aires, e si consegnarono medaglie e medagliette intagliate dalla ditta Bellagamba&Rossi, sempre da Buenos Aires, in cui veniva inciso l'edificio teatrale e le date di costruzione (1906) e di inaugurazione (1908). La pergamena si trova ancora incorniciata e appesa nell'ufficio del direttore del teatro. La casa Peuser fu un'impresa grafica tra le più importanti dell'Argentina di inizio Novecento (Szir 2013). È interessante evidenziare che la ditta Bellagamba&Rossi in questo momento era responsabile della Fábrica Nacional de Medallas, tuttavia si era già fatta un nome negli ultimissimi anni dell'Ottocento e soprattutto quanto, associati con l'impresario Francesco de Rosa, brevettarono una "nuova" lega metallica chiamata metallo argentino o metallo bianco – che altro non era che l'alpaca – con cui si confezionarono le medaglie per San Nicolás («Suplemento Fehrmann. Medalla Bellagamba y Rossi» in *Éxito gráfico* (1907), III. vol. II n.19, 110).

372 Così recita l'intestazione delle lettere che la ditta Clair y Anglade inviò all'intendente municipale tra il 1/7/1908 e il 19/5/1909 (AMGSC, scatola Teatro Municipal). A questa furono commissionate tutti gli apparati per l'illuminazione: lampade ad arco, bracci di avant-scène, lampadari e perfino lampadine incandescenti e resistenze, che arrivarono a San Nicolás per via ferroviaria.

373 Cf. Relazioni di restauro: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica* (2011); Farina y Pacual (1999)

374 Corrispondeza tra l'impresa Staud y Cía e l'intendente municipale, dal 1908-2-2 al 1912-9-4 (AMGSC, scatola Teatro Municipal).

375 È possibile congetturare che questi artigiani siano stati contrattati nella città di Rosario, tramite l'impresa Storchia y Cía che risulta incaricata della messa in opera e decorazione del controsoffitto metallico (Chervo 1978, 35). Questo, di ultima generazione, era della marca «Victoria Stamped Steel Ceiling», impresa nordamericana che aveva una sua succursale a Buenos Aires, diretta dal signor J. Crespo. In una lettera inviata da Crespo all'intendente municipale il 1908-2-16, da il nome del carpentiere Juan Rinaldo a cui venne affidata l'installazione del soffitto (AMGSC, scatola Teatro Municipal).

376 Per designare la reazione dell'arte e della letteratura al processo di modernizzazione socio-economica di Buenos Aires negli anni 20 e 30 del 1900, Beatriz Sarlo (1988) parlò di «Modernidad periférica» formula di grande fortuna nella storiografia latinoamericana. Questo concetto, che sarebbe tentatore usare anche qui, al non essere perfettamente contestualizzato e problematizzato potrebbe avvalorare gli argomenti eurocentristi sulla dicotomia centro-periferia. Si preferisce quindi il concetto di «modernidades paralelas», proposto da Ticio Escobar (2004) per riferirsi alle manifestazioni artistiche della modernità in Paraguay.

VI.2 La decorazione pittorica

Se lo spazio teatrale è un luogo di sociabilità e di costruzione di immaginari, la decorazione di tali spazi si deve leggere come parte fondamentale di queste configurazioni. A proposito del teatro di San Nicolás si è insistito a sufficienza sulla scelta di impiegare materiali nuovi nella costruzione e sulla commissione di mobili ed elementi ornamentali moderni. Al contrario, si optò per un linguaggio classicista sia all'esterno sia nella superficie dipinta all'interno, in linea con le forme che meglio si prestavano alla volontà celebrativa della decorazione degli edifici pubblici.

Come è stato argomentato nel precedente capitolo, la commissione municipale guardò a Buenos Aires per acquistare o commissionare oggetti di arte industriale. Evidentemente nella capitale funzionavano manifatture che producevano tali oggetti oppure operavano ditte di importazione che erano collegate direttamente con l'Europa che ne facilitavano il commercio e il consumo locale. Quando si trattò di decidere a chi affidare la decorazione pittorica del teatro, però, vennero eletti due artisti che si erano stabiliti a Rosario, città che aveva invece commissionato ad artisti della capitale la decorazione dei nuovi teatri Colón e Ópera (Boni 2008^a). È possibile affermare, dunque, che Buenos Aires funzionò come una specie di rampa di lancio per molti degli artisti che conobbero il successo in altre città della Repubblica Argentina e per i quali Rosario si costituì come un centro di irradiazione importante all'interno dell'area del litorale del Paraná. Il caso di Matteo Casella e Raffaele Barone, i due pittori che lavorarono nel Teatro Municipale di San Nicolás, ne è un esempio. Italiani entrambi, una volta arrivati in Argentina ottennero le prime commissioni a Buenos Aires, ma solo quando si trasferirono a Rosario conquistarono una posizione privilegiata nel campo artistico e un discreto riconoscimento (Slullitel 1958, 9-21). Da Rosario furono chiamati per decorare il teatro di San Nicolás. Questi non furono episodi sporadici, bensì elementi costitutivi di un'intricata trama che forgiò la storia dei secoli XIX e XX in Argentina³⁷⁷. Tuttavia, è importante avvicinarsi a questa rete di relazioni tra centri e periferie chiedendosi che tipo di dinamiche tali network possono sottintendere³⁷⁸.

Sia Casella sia Barone possono considerarsi tra i "primeros modernos rosarinos" (Malosetti Costa 2017: 14), i quali furono in maggioranza immigranti e modernizzarono il campo artistico della città santafesina. La figura di Matteo Casella non è ancora stata debitamente studiata e pochi sono i dati

377 A questo proposito si può citare, oltre al caso di Córdoba già menzionato, il caso dell'istituzionalizzazione artistica del Nord Ovest argentino (Fasce 2017).

378 Vale la pena evidenziare che Buenos Aires, San Nicolás e Rosario si trovano sullo stesso asse ferroviario (oltre allo stesso asse fluviale), pertanto erano direttamente collegate tra loro. Specialmente agili erano le connessioni tra le città di San Nicolás e Rosario, la cui breve distanza permetteva un viaggio di andata e ritorno nell'arco di una giornata.

che ci permettono di avvicinarci a lui. È probabile che nel 1897 si trovasse già a Buenos Aires, arrivato da Napoli dove aveva studiato con Domenico Morelli e Ignazio Perricci, due dei maggiori esponenti della rinnovata cultura figurativa partenopea e italiana (Boni 2008a: 27)³⁷⁹. Casella fu una figura chiave a Rosario, soprattutto perché vi istituì la sede principale della sua Accademia di Arti che fu considerata come “la célula que dio origen al movimiento artístico más serio” della città³⁸⁰. L'accademia, intitolata a Domenico Morelli, era stata istituita a Buenos Aires verso il 1900, ma raggiunse il suo splendore nella succursale rosarina che aprì le porte tra il 1905 e il 1906. Questa fu la prima istituzione d'insegnamento artistico che implementò nuovi metodi didattici in cui erano centrali il paesaggio, le arti decorativi e i corsi di estetica (Boni 2008a, 2008b).

Il percorso seguito da Raffaele Vincenzo Barone fu simile. Nacque nel 1863 a Vaccarizzo Albanese, piccolo paese della provincia di Cosenza e studiò presso la scuola tecnica cittadina. Poco o niente si conosce delle sue vicende successive, le fonti differiscono circa il luogo di formazione e sulla data del suo arrivo in Argentina³⁸¹. Secondo le ultime ricerche, Barone ha firmato un *San Juan evangelista* nel 1883 e fu dichiarato renitente al servizio di leva del 1884 (perché all'estero) (Perri 2010: 26). Già nel 1888 partecipò alla Prima Esposizione Provinciale di Rosario³⁸².

A Casella gli fu commissionata l'esecuzione del sipario e delle scenografie dell'Opera d'inaugurazione (Chervo 1978: 40)³⁸³. Il sipario “alla tedesca” si trova ancora installato nella sua posizione originaria, con le tinte forse un po' sbiadite, ma ammirabile nella sua integrità (Fig.7). Una sovrapposizione di tendaggi magistralmente dipinti simula un elegante sipario all'italiana in broccato di oro e seta, creando un effetto *trompe l'oeil* quando si alzano per mostrare uno scorcio del ‘vero’ sipario di spirito

379 Boni è l'unico che informa su questo dato. Sicuramente Casella formò parte dell'Asociación Artística Italiana di Buenos Aires, in cui appare come vocale nel 1900 («Asociación Artística Italiana» in *La Nación*, 14-2-1900) e partecipò con altri artisti italiani di stanza in Argentina alla realizzazione del catafalco per i funerali in onore di Umberto I che si celebrarono nella capitale («Exequias de Humberto I» in *La Nación*, 9-8-1900). Il suo nome compare tra i partecipanti all'esposizione umoristica organizzata da Ettore Ximenes nel 1902 nel Salón Castillo di Buenos Aires («Exposición humorística» in *La Nación. Suplemento Ilustrado*, I, n.16, 18-12-1902) e si è trovato un Matteo Casella tra i partecipanti all'esposizione nazionale del 1883 a Roma, che può essere associato plausibilmente al nostro visto che presentò nella sala di «arte industriale» tre bozzetti (*Esposizione di Belle Arti in Roma*, 1883, 142, n.20). In questo stesso catalogo, a pagina 60 nr. 52, appare un Matteo Casella di Salerno, che espose un la tela *I poveri al convento*. Con il nome di José appare in un'altra fonte, l'unica che dà la notizia che nel 1898 decorò la chiesa moscovita di parque Lezama a Buenos Aires (Sergi 1940, 452).

380 Herminio Blotta, *El arte pictórico y escultórico*, in «La Nación», 4 ottobre 1925.

381 Il recente libro biografico sul pittore calabrese (Perri 2010) fornisce nuovi dati sulla vita italiana di Barone. È possibile si fosse formato a Firenze, ma sembra improbabile che il suo maestro fosse Carlo Mancini – come affermano le fonti rosarine – pittore lombardo di paesaggio, il quale visse ed esercitò la sua professione a Milano.

382 Secondo Boni (2008a: 44) Barone al suo arrivo in Argentina si stabilì prima a Buenos Aires e dopo a Santa Fe, città in cui lavorò come professore di Disegno naturale e Disegno lineare e geometrico nel Colegio de la Inmaculada Concepción, per poi stabilirsi a Rosario nel 1891, dove morì nel 1953.

383 In una lettera del 7 agosto 1908 di Matteo Casella diretta a Serafín Morteo, l'artista annuncia: “Me encontraré en esa [San Nicolás] el Domingo por la mañana acompañado de varios pedazos de escenas y les quedare agradecido si me conservan un puesto de platea porque son mis deseos asistir a la inauguración”. In una missiva precedente (10 marzo 1908) scrive sul sipario. Possiamo supporre che Casella fu contrattato nuovamente come scenografo, visto che si conserva una lettera del 5 ottobre 1908 dove si parla di altre scenografie pronte per essere montate nel teatro (Corrispondenza Casella, AMGSC, scatola Teatro Municipal).

Jugendstil. Qui, figure femminili fortemente stilizzate sostengono ognuna un gruppo di maschere, tra rami di pungitopo e ghirlande di fiori e rose, ispirate sicuramente a illustrazioni di fine Ottocento che circolarono a livello internazionale (Fig.8)³⁸⁴. Quest'opera non mostra caratteristiche stilistiche vicine a quelle dei suoi maestri napoletani, ma un bozzetto che si trova nel Museo Castagnino di Rosario permette un confronto diretto con il linguaggio dell'ultimo Morelli, che sicuramente Casella conobbe durante il suo apprendistato partenopeo, che si fa evidente nella pennellata tattile e luminosa e nell'aria orientalizzante dei santi ivi rappresentati (Fig.9)³⁸⁵.

I documenti d'archivio testimoniano che il sipario fu dipinto da Casella nel suo atelier di Rosario nei primi mesi del 1908. In una lettera datata il 10 marzo di quell'anno, Casella si dice disposto a un ribasso per il sipario e informa di aver già pronti i colori e "demás útiles para empezar la obra"³⁸⁶. In questa missiva menziona pure "las decoraciones del foyer" delle quali non vi è altra notizia. Oggi tale area è completamente disadorna. Nel verso del sipario – tra la moltitudine di cartelli, programmi, opuscoli attaccati durante gli anni di vita e attività teatrali – c'è un cartellino stampato che recita

Profesor: Mateo Cav. Casella/ EX DIRECTOR DE LA ESENOGRAFIA DEL /
Real Teatro San Carlos NAPOLE / DIRECTOR DEL INSTITUTO DOMENICO
MORELLI / Rosario de Santa Fe / REPUBLICA ARGENTINA.³⁸⁷

Gli aneddoti che sorsero attorno a questo manufatto artistico narrano di un sipario dipinto a Napoli con la stessa tela che si usò per il sipario del teatro Colón di Buenos Aires³⁸⁸. Racconto sorto, verosimilmente, da un equivoco nell'interpretazione di un documento concernente la scelta della

384 Questo potrebbe essere corroborato con la notizia che trasmette Boni (2008a: 37), nell'archivio personale di Raffaele Barone si conservano cataloghi e lamine dell'epoca che riproducevano motivi ornamentali e decorazioni provenienti da riviste di arte e architettura tedesche. Questo dato mostra una pratica diffusa negli atelier e nelle accademie d'arte dell'Argentina (e del mondo), della quale non restò esente l'atelier di Matteo Casella in cui esistevano ritagli e riviste simili.

385 Il bozzetto è stato pubblicato in Malosetti Costa (2017: 60) con il titolo *Escena en el cielo*. È un olio su tela, evidentemente un bozzetto per la decorazione di un abside (sconosciuto) e rappresenta una gloria di santi e angeli. Proviene dalla collezione di Isidoro Slullitel ed è stata donata al museo nel 2015. Ringrazio María de la Paz López Carvajal per il suo aiuto nel contatto con il museo Castagnino e a Mariele Heiz e Lucia Bartolini per avermi fornito le immagini e la scheda tecnica dell'opera.

386 Lettera di Matteo Casella a Serafín Morteo, 10 marzo 1908 (Corrispondenza Casella, AMGSC, scatola Teatro Municipal).

387 La lettera si conserva in (AMGSC, scatola Teatro Municipal). Durante le ricerche sono sorti dei dubbi se questo fosse il sipario originale o invece un sipario commissionato successivamente allo stesso artista. In alcune fotografie della Fototeca di San Nicolás (AMGSC), datate negli anni 1910 e 1911, si nota un sipario alla tedesca con una decorazione diversa a quella che oggi si può osservare. Finora non si è potuto chiarire quest'aspetto; si continuerà a indagare a riguardo. Ringrazio Judith Porty per avermi fornito la fotografia del retro del sipario e per aver scambiato opinioni riguardo a questo. Ringrazio altresì a César Bustos, coordinatore della Fototeca di San Nicolás, per le sue indicazioni.

388 Dà conto di ciò la pagina istituzionale del municipio di San Nicolás, nella parte relativa al teatro: <https://www.sannicolas.gov.ar/index.php?b=turismo&&bb=teatro>. Un aneddoto simile racconta che lo stesso Morteo compì numerosi viaggi a Buenos Aires per vedere da vicino le opere del nuovo Colón e prendere appunti (Callegari 2008, 50-1). Sono questi indizi del ruolo legittimamente esercitato dalla capitale argentina e di come si costruì un immaginario locale modellato sulla comparazione con i centri della modernità. Sul peso simbolico esercitato dal Colón di Buenos Aires (Schmidt 2017).

tela per le scenografie dello spettacolo inaugurale. Di queste purtroppo non vi è testimonianza visiva, ma è soltanto rimasta la corrispondenza tra Matteo Casella e Serafín Morteo. Nel mese di gennaio del 1908 l'artista napoletano aveva già preparato tre bozzetti. In una lettera datata 7 marzo comunicava che aveva ricevuto il giorno prima i campioni della stoffa che gli avevano chiesto; campioni che rimandava a San Nicolás affinché decidessero tra “La n.1 [que] es igual a la del teatro Colón y la n. 2 al de la Ópera” aggiungendo che la n. 1 era “una tela que la he experimentado y la considero buenísima”³⁸⁹. È probabile che la tela fosse effettivamente uguale a quella del Colón, ma il riferimento non è al teatro porteño, bensì a quello di Rosario. Casella era stato l'autore dell'acclamato sipario del teatro Colón rosarino (Boni 2008a: 26-28), distrutto quando venne demolito l'edificio nel 1959, del quale rimane solo un bozzetto nel Museo Nazionale di Belle Arti (MNBA) di Buenos Aires che ci permette apprezzare la vicinanza dei motivi con il sipario dipinto per San Nicolás (Fig.10)³⁹⁰.

La decorazione pittorica del teatro municipale condotta da Barone può considerarsi, invece, una sorta di ciclo che ha inizio nel vestibolo d'ingresso e raggiunge la sala teatrale. Tutti i dipinti sono su tela applicate a parete.³⁹¹ Le quattro lunette del vestibolo d'ingresso rappresentano quattro figure femminili allegoriche (Fig.11).³⁹² Da lì parte una sontuosa scala in marmo che porta al foyer e ai palchi. Anche il soffitto della sala teatrale è decorato con la tecnica del *marouflage*, nella quale vari ritagli di tela ricoprono la totalità della superficie. La rappresentazione qui riferisce al teatro come tempio delle arti, in una composizione molto semplice e con poche figure femminili in fogge classiche disposte attorno a una falsa balaustra con amorini danzanti che offrono loro gli attributi di ogni arte (Fig. 12). Nonostante l'intera superficie abbia sofferto pesanti restauri resta visibile un'impronta classicista, forse debitrice delle imprese decorative europee del secondo Ottocento. La composizione si divide in quattro gruppi allegorici – l'arte drammatica, la musica, il canto, la danza – che denotano similitudini con l'apparato decorativo della sala teatrale di Cherbourg-Octeville realizzato da George Jules Victor Clairin verso il 1880-1882³⁹³. Nella zona centrale dell'arco di proscenio un gruppo di figure danzanti in monocromo balla al suono della lira suonata da Apollo,

389 AMGSC, scatola Teatro Municipal.

390 L'acquarello su carta del MNBA (inv. 6757) ha un'iscrizione in basso a sinistra che recita: «comodín teatro Colón de Rosario» e corrisponde alla descrizione di questo sipario (Boni 2008a, 27). Quest'opera fu acquisita con un'altra, di dimensioni simili, che è plausibile associare a un bozzetto di scenografia (MNBA, inv. 6758).

391 Eccetto le ornamentazioni del soffitto del vestibolo d'entrata e delle pareti laterali della sala teatrale che sono pitture murali.

392 Una proposta interpretativa di queste raffigurazioni è quella di Boni 2017

393 Questa non sembra un'ipotesi azzardata giacché sappiamo dell'esistenza di lamine con riproduzioni di decorazioni europee nell'archivio di Barone (Boni 2008a, 37). Purtroppo possiamo rimandare solo alle notizie che fornisce Boni sugli archivi Barone e Casella, poiché non siamo ancora riusciti a localizzarli.

raffigurato in un tondo nell'intradosso e accompagnato da due figure baccanti ai lati. La rappresentazione proviene da una delle lamine conservate nell'archivio del pittore, che riproduce l'originale di Ferdinand Keller (1881) al quale si ispirarono sia Barone in quest'occasione sia Giuseppe Carmignani nel teatro Ópera di Rosario (Boni 2008a: 37-38), episodio che testimonia la grande circolazione di modelli tra le due sponde dell'Atlantico senza che vi fosse la necessità di un'intermediazione da parte di Buenos Aires. Riflettere su questi vincoli tra San Nicolás e Rosario getta nuova luce circa la possibilità rendere più articolata la relazione centro-periferia nell'Argentina di inizio secolo.

VI.3 Inaugurazione

La notizia dell'imminente conclusione delle opere del nuovo teatro lirico si diffuse rapidamente e molte compagnie che circolavano in Argentina in quel momento si proposero per inaugurare il teatro³⁹⁴. Tuttavia, la commissione municipale preferì contrattare l'importante compagnia lirica di Antonio (Nino) Bernabei, uno dei soci della Società Teatrale Italo-Argentina³⁹⁵. Con la messa in scena dell'opera *Manon Lescaut* e con un cast di alto livello si dava inizio alla vita artistica del teatro municipale di San Nicolás. Una città di quasi trentamila abitanti (*Tercer Censo Nacional* 1916: 31) priva di un sistema artistico, era riuscita a sostenere un'iniziativa così dispendiosa com'era stata la costruzione e la decorazione di un teatro lirico. Nonostante un cronista de «La Patria degli Italiani»³⁹⁶ abbia avuto parole poco incoraggianti per descrivere la vita culturale della città, è importante sottolineare come i vincoli con Rosario e Buenos Aires permisero di portare a conclusione l'opera. Il teatro municipale coronava una serie di grandi architetture necessarie per rappresentare i risultati raggiunti in termini di 'progresso' e 'modernizzazione' della città, tanto cari all'epoca: il municipio e il palazzo di giustizia. Tutti e tre gli edifici furono commissionati alla firma Perla, Badini y Cía,

394 Si conservano lettere delle compagnie di Antonio Marranti, Luis Salvarezza, Riva y Cía, Andrés Cordero, Emilio Sagi-Barba e di Pablo Podestá (AMGSC, scatola Teatro Municipal). Questa corrispondenza, anche se non contiene informazioni specifiche, rende l'idea della diffusione e circolazione di queste compagnie: c'è chi scriveva da Buenos Aires, chi da Rosario, però anche de Mendoza o Montevideo. Per una riflessione sui circuiti delle compagnie liriche attraverso il fiume Paraná, si veda il contributo di Weber, Martinovich, Camerata in questo stesso volume.

395 «Desarrollo del comercio teatral en Buenos Aires». *Caras y Caretas*, 31 ottobre 1908, XII, nro. 526, 104. La compagnia Bernabei non si era proposta per l'inaugurazione; fu la commissione amministrativa del teatro, consigliata dall'impresario rosarino Andrés González che decise di ingaggiarla (Correspondencia, AMGSC, caja Teatro Municipal). L'opera richiesta dagli abitanti di San Nicolás era *Aida* di Verdi, tuttavia dovettero accettare la proposta di Bernabei. Sui dibattiti sorti attorno all'opera dell'inaugurazione (Cetrangolo, inedito 2017). Sulla Società Teatrale Italo-Argentina si veda il capitolo di Matteo Paoletti all'interno del presente volume.

396 «San Nicolás de los Arroyos». *La Patria degli Italiani*, 11 agosto 1908.

architetti che erano perfettamente inseriti nel circuito delle nuove costruzioni che si stavano realizzando lungo le rive del fiume Paraná e aggiornati sulle moderne tendenze artistiche³⁹⁷.

Analizzare la storia del teatro municipale Rafael de Aguiar permette quindi dimostrare il peso che aveva ogni centro rispetto a una periferia, svincolando la visione tradizionale dell'Argentina di inizio Novecento che privilegia quasi esclusivamente gli avvenimenti della sua capitale. Leggere su diverse scale di significato questo insieme artistico comporta uno sforzo nel tracciare le connessioni esistenti tra arte, musica, teatro e le reti di circolazione di opere e persone che collegarono il vecchio con il nuovo mondo ma anche le diverse località della costa paranaense con Buenos Aires e Rosario. Decentrando lo sguardo, si è messo a fuoco lo studio del teatro come 'zona di contatto' tra realtà transoceaniche, nazionali e regionali, puntando a evidenziare le differenze e i disequilibri che caratterizzarono la sua unicità.

397 Resta a testimoniare l'esistenza di una rete attorno all'asse fluviale una lettera che gli architetti inviano a Serafín Morteo, datata 21 ottobre 1905, per presentare i preventivi delle perizie, in cui scrivono: «Referente a las indicaciones que V. se sirvió hacernos por lo que se refiere al Teatro que se está construyendo en Paraná les estimaríamos muchísimo si pudiera hacernos pervenir una copia de dicho Plano indicando un preventivo de construcción, siéndonos imposible en estos momentos trasladarnos en dicha ciudad por [...] muchas ocupaciones» (AMGSC, scatola Teatro Municipal).

VI.4 Bibliografia

AA.VV.

- 1916 *Tercer Censo Nacional. Levantado el 1º de julio de 1914*, vol. II, Buenos Aires, Talleres Rosso y cía.
- 2010 *Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe*, vol. IV, Santa Fe, Cámara de diputados.
- 2004 *Italianos en la arquitectura argentina*, Buenos Aires, CEDODAL.
- 2011 *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad,
<http://cdn2.buenosaires.gov.ar/desarrollourbano/publicaciones/libro%20teatro%20colon.pdf>

Agüero, Ana Clarisa

- 2017 *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Artundo, Patricia - Frid, Carina (a cura di)

- 2008 *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Baldasarre, María Isabel

- 2006 *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

Bernasconi, Alicia

- 2018 *Construir un teatro desde la gestión municipal: el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos*, in *I Jornada Internacional Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella (4-5 diciembre).

Boni, Nicolás

- 2008a *Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904*, in «Separata», VIII, nr. 13, 21-53.
- 2008b *Espacio de ficción, espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes*, in Dávillo, Beatriz et al. (coord.), *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario (8-10 ottobre 2008).
- 2017 *El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Vicente Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos*, in «Separata», Segunda Época, a.XV, n.21

Capeluto, Martín - De la Fuente, Fabián

- 2017 *Relaciones interescales en la construcción del espacio público. El caso de los teatros de ópera del litoral rioplatense*, in *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 ottobre 2017).

Castelnuovo, Enrico - Ginzburg, Carlo

1979 *Centro e periferia*, in G. Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana, I Materiali e problemi*, Vol. I (Questioni e metodi), Torino, Einaudi, pp. 283-352.

Censo General de la Provincia de Buenos Aires

1883 Demográfico, agrícola, industrial, comercial. Verificado el 9 de octubre 1881, Buenos Aires, El Diario.

Cetrangolo, Anibal Enrique

2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

2017 *Ríos vs fronteras*, in *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017).

Charle, Christophe (dir.)

2009 *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Ed. Champ Vallon.

Chervo, Santiago

1978 *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos. Teatro Municipal 'Rafael de Aguiar', reseña histórica, artístico-cultural 1908-1978*, vol, IV, San Nicolás de los Arroyos.

Costa, Richard Santiago

2017 *Parnaso Paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*, tesi di Dottorato, Universidad Estadual de Campinas.

DaCosta Kaufmann, Thomas - Dossin, Catherine - Joyeux-Prunel, Béatrice (coord.)

2015 *Circulations in the Global art history*, Dorchester, Ashgate.

De la Torre, José

1947 *Historia de San Nicolás*, Rosario, Editorial Rosario.

De Vito, Christian G.

2015 *Verso una microstoria translocale (micro-spatialhistory)*, in «Quaderni storici», n. 3 (dicembre).

Devoto, Fernando J. - Madero, Marta (dirs.)

2006 *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, vol. II, Buenos Aires, Taurus.

Devoto, Fernando J. (coord.)

2018 *Modernidades trasplantadas. Los teatros de ópera del litoral argentino: de los modelos a las técnicas*, dossier, in «TAREA. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural», a. 5 (ottobre).

Escobar, Ticio

2004 *El arte fuera de sí*, Asunción del Paraguay, FONDEC y CAV/Museo del Barro.

Esposizione di Belle Arti in Roma

1883 *Catalogo Ufficiale Generale*, Roma, Tipografia Bodoniana.

Farina, Alvaro - Pacual, Carlos

1999 *Proyecto de restauración y reestructuración edilicia del Teatro Solís*, Montevideo, Teatro Solís, http://www.teatrosolis.org.uy/uc_453_1.html

Fasce, Pablo J.

2017 *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*, tesi di dottorato, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín.

Giacometti, Diana

2013 *La figura dell'impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America*, Tesi di Laurea, Venezia, Università Ca' Foscari.

Hourcade, Eduardo

2006 *La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto*, in Devoto e Madero 2006, pp. 163-187.

Joyeux-Prunel, Béatrice

2014 *The Uses and Abuses of Peripheries in Art History*, in «Artl@s Bulletin», a. 3, n. 1.

Levi, Giovanni

2016 *L'histoire totale contre la Global History: l'historiographie avant et après la chute du mur de Berlin*, in Nathan Wachtel, *Histoire et anthropologie («Les actes»)*, <http://actesbranly.revues.org/735>.

Liernur, Jorge Francisco

2000 *La construcción del país urbano*, in Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1883-1916)*, vol. V, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 409-464.

Malosetti Costa, Laura (dir.)

2017 *Entresiglos: el impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro

Malosetti Costa, Laura

2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Montini, Pablo

2011 *Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960*, in Baldassarre, María Isabel e Dolinko, Silvia (a cura di), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Saenz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 299-327.

Paoletti, Matteo

2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

Pasolini, Ricardo O.

2006 *La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales*, in Devoto e Madero 2006, pp. 227-273.

Perri, Cecilia - Perri Francesco

2014 *Raffaele Vincenzo Barone. Pittore di Vaccarizzo Albanese*, Cosenza, La Mongolfiera.

Petriella, Dionisio - Sosa Miatello, Sara

1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.

Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires

1852 *Libro trigésimo-primero*, Buenos Aires, Imprenta Americana, pp. 345-347.

Rosselli, John

1984 *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press.

1985 *L'impresario d'opera*, Torino, EDT.

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires*, in «Past & Present», n. 127, maggio 1990, pp. 155-182.

Sarlo, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Sbaraglia, Daniela

2015 *Cavalier Luigi Fontana. Scultore*, in «L'Uomo Nero», a. XII, n. 11-12, pp. 180-204.

Schmidt, Claudia

2018 *Foyers urbanos: teatros para ópera en el litoral fluvial rioplatense (1852-1908): un estudio preliminar*, in «Estudios del Hábitat», vol. 16, n. 2 (diciembre), pp. 1-16.

Sergi, Jorge F.

1940 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Editora Italo Argentina.

Slullitel, Isidoro

1968 *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca.

Struck, Bernard - Ferris, Kate - Revel, Jacques

2011 *Introduction: Space and Scale in Transnational History*, in «The International History Review», a. 33, n. 4, pp. 573-584.

Szir, Sandra

2013 *Arte e industria en la cultura gráfica porteña*, in Malosetti Costa, Laura e Gené, Marcela (coord.), *Atrapados por la imagen*, Buenos Aires, Edhasa.

VII. *Tra palcoscenico e cavalletto. Artisti scenografi italiani a Buenos Aires tra XIX e XX secolo* di Catalina Fara e Maria Filip

La storia delle arti plastiche e la storia dello spettacolo, in Argentina, possono essere scritte insieme, in quanto parte fondamentale della cultura visiva di fine Ottocento e inizio Novecento sia a livello locale – di produzione e fruizione – sia nella loro ricezione a livello internazionale. Molti artisti attivi a Buenos Aires tra il 1870 e il 1930 realizzarono scenografie in parallelo al loro lavoro di pittori da cavalletto, sia per specifiche celebrazioni, sia per spettacoli teatrali, prestando spesso la propria opera anche alle produzioni cinematografiche. Nel presente lavoro analizzeremo il percorso di alcuni artisti italiani che hanno lavorato a Buenos Aires in questo periodo, considerando la loro attività nella produzione scenografica e plastica, evidenziando il carattere molteplice della loro produzione sudamericana. Ci concentreremo sulle figure di Decoroso Bonifanti (Chiavari, 1860 - Torino, 1941), Giuseppe Carmignani (Parma, 1871 - Fontanellato, 1943), Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869 - 1945) e Antonio Rovescalli (Crema, 1864 - Milano, 1936). L'analisi dell'attività di tali figure, tra le principali protagoniste della scena figurativa teatrale del periodo in America del Sud, offre in questa sede un primo sguardo d'insieme su un oggetto di studio molto più vasto.

VII.1 Associazioni artistiche e strategie di inserimento professionale a Buenos Aires alla fine del XIX secolo

Alla fine del XIX secolo la presenza italiana a Buenos Aires aveva superato i 180.000 abitanti; considerando che nel 1887 la popolazione totale della città era di 433.375 individui, ciò significava che il 25% delle donne e il 38% degli uomini residenti nella capitale erano italiani. Successivamente, nel primo decennio del XX secolo, l'Argentina accoglierà altri 670.272 immigrati provenienti dall'Italia (Devoto 2006: 102-105). La nascita di associazioni in cui esplicito era il rapporto con le nazioni di origine, rivestì un ruolo fondamentale nel consolidamento delle reti di relazioni e di aiuto ai nuovi arrivati, attraverso l'attività di istituzioni come il *Circolo Italiano*, l'*Ospedale Italiano* o la *Banca d'Italia e Rio de la Plata*. Infatti, già nel 1910 esistevano nella città di Buenos Aires più di 70 mutualità e società con radici italiane che svolgevano la loro attività in diverse zone della capitale.

Nel campo culturale c'erano associazioni, che insieme ad altre come la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, *El Ateneo* e la *Colmena Artística*, si occupavano specificamente di promuovere il lavoro degli artisti italiani e furono motori fondamentali per lo sviluppo artistico argentino alla fine del XIX secolo.

(Fig.1) Il prestigio e la legittimità di un artista sono in genere strettamente legati alle sue “attività cooperative” (Becker 2008: 10-18); pertanto, l'appartenenza a questo tipo di associazioni assicurava agli immigrati la promozione del loro lavoro, nonché una maggiore diffusione attraverso l'eco delle loro opere sulla stampa periodica. Per quanto attiene il nostro interesse storiografico, il più importante di questi gruppi fu l'*Associazione Artistica Italiana*, fondata nel 1899 da un gruppo guidato da Decoroso Bonifanti, Nazareno Orlandi (1861-1952)¹ e Francesco Parisi (1857-1908),² i cui obiettivi erano l'organizzazione di mostre, la vendita di opere e la difesa degli interessi degli artisti italiani residenti a Buenos Aires (Weber 2014: 12-50). Gli artisti italiani lavorarono come insegnanti in diverse istituzioni ufficiali come l'Accademia Nazionale di Belle Arti o le scuole di arti e mestieri e anche nelle associazioni culturali italiane, come nel caso di Alfredo Lazzari (Diecimo, 1871 - Buenos Aires, 1949),³ che prestò la sua opera come insegnante nell'accademia diretta dai musicisti Ugo Pezzini (??) e Cesare Stiattesi (1881-1934) nel quartiere di La Boca nella *Sociedad Unión de la Boca* dal 1907. I corsi di Lazzari di disegno, pittura, incisione e ceramica erano frequentati da artisti che dagli anni venti del Novecento avranno un ruolo fondamentale nello sviluppo artistico di Buenos Aires, quali Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, Arturo Maresca, Luis Ferrini, Santiago Stagnaro, Vicente Vento e Camilo Mandelli.⁴ I locali delle associazioni, oltre ad essere ambienti di lavoro, offrivano anche occasioni di socializzazione e consolidamento di reti personali e professionali; in questo contesto Lazzari, ad esempio, si collegò con altri artisti italiani come Decoroso Bonifanti ed Eliseo Coppini (1870-1945), con cui sviluppò la pittura *a plein air* in città, e fece amicizia con artisti argentini di fama internazionale come Ángel Della Valle, Cupertino del Campo e Arturo Dresco (Fara 2017). Molti artisti italiani hanno anche organizzato e avuto atelier privati a Buenos Aires, come Luigi De Servi (1863-1945), Adolfo Feragutti Visconti (1850-1924), Nazareno Orlandi, Giuseppe Quaranta (1853-19?), Eliseo Coppini, Giacomo Grosso (1860-1938) e Francesco Parisi.

Fino a qui si è accennato brevemente ad alcune strategie e attività spesso sviluppate dagli artisti italiani giunti a Buenos Aires alla fine del XIX secolo. Tuttavia, poiché la storiografia locale non ha ancora sufficientemente affrontato il rapporto dei pittori con il teatro e soprattutto la loro partecipazione attiva nel campo delle arti dello spettacolo e della produzione scenica, presenteremo di seguito una rassegna sommaria del loro contributo, da intendersi come prima tappa di una ricerca in fase di realizzazione.

VII.2 La scenografia come strategia e il teatro come spazio di confluenza

In Argentina, l'inserimento di artisti italiani in vari settori dello spettacolo ha significato l'appropriazione della tradizione teatrale italiana, che ha contribuito significativamente alla costruzione del teatro argentino (Zayas de Lima 2009: 129-136). Le tematiche, i generi, i procedimenti scenici e la concezione dello spazio sono stati i principali elementi forniti dagli italiani e adottati a livello locale. La scena culturale di Buenos Aires era allora dominata dall'opera lirica, prodotta da una maggioranza di musicisti, artisti e uomini d'affari italiani. Tra il 1880 e il 1930, a Buenos Aires sono state aperte 60 teatri con una capacità media di 300 persone che, in quartieri come La Boca, erano per lo più dedicate all'opera lirica (Pellettieri 2002: 82-83). Come sottolinea Annibale Cetrangolo (2015), il mercato americano apriva un'interessante possibilità di espansione sia commerciale che artistica, e così la città è diventata uno dei principali luoghi per la lirica.

L'opera è stata ampiamente diffusa in tutti gli strati sociali e la sua centralità nel campo artistico di Buenos Aires ha significato la emergenza di “modelli di consumo, una struttura sociale; per la creazione, strutture formali; e per la memoria culturale, un universo tematico” (Weber 2016: 373). Questo riguardava le motivazioni e le tradizioni culturali degli italiani di Buenos Aires che non erano soltanto i principali produttori, ma anche i principali consumatori di tale forma di spettacolo; l'opera è stata anche uno strumento politico, in quanto li aiutò a integrarsi nella società locale, e allo stesso tempo a diffondere la cultura peninsulare. In questo contesto, molti degli artisti italiani residenti a Buenos Aires si sono dedicati alla realizzazione di scenografie, e alcuni hanno anche fatto incursioni nella scenografia cinematografica. Questa variegata attività legata al palcoscenico è stata senza dubbio una delle possibili strategie di inserimento in campo artistico, facilitata dalle reti di socialità e dall'importanza della città come sede per gli imprenditori teatrali.

All' inizio del ventesimo secolo, il teatro in Argentina era interpretato come uno spettacolo composto da quattro forme d'arte: letteratura drammatica, scenografia, interpretazione teatrale e musica. Il predominio di uno di questi elementi sull'altro determinava il carattere e il genere, in accordo con la ripartizione canonizzata dallo storico dell'arte Julio Payró nel 1926.⁵ In questo senso, la scenografia è agli inizi del secolo un elemento centrale nello spettacolo, essendo una pratica artistica che “modula il nostro essere nel mondo” (Etchecoin 2015: 68). Il suo scopo è quello di riferirsi al luogo e alle situazioni date per l'azione e, secondo le circostanze, può essere soltanto uno sfondo dipinto o può essere composta da più elementi, come oggetti e giochi di luce (Pavis 1998, Breyer 1977). All'interno dello spazio teatrale cosiddetto “all'italiana”, la scenografia è costruita da un punto di

vista frontale che organizza la composizione in prospettiva. Per questo motivo è intrinsecamente legato alla pratica della pittura, poiché cerca di dare un senso e una profondità tridimensionale (Bonome 1968). Dal Rinascimento è stato valutato come qualcosa di fondamentale che un artista gestisse la congiunzione tra pittura e scenografia. Lo sottolinea anche Serlio nel suo trattato *Sette Libri dell'Architettura*, dove affermava che per gestire la prospettiva era necessario conoscere e dominare l'esecuzione di scene teatrali (González-Román 2002). Per questo motivo la maggior parte degli artisti rinascimentali ha creato scenografie teatrali e così, come affermava Julio Payró, nel corso della storia la scenografia ha seguito il percorso e gli alti e bassi delle trasformazioni del linguaggio plastico.⁶

Dalla fine dell'Ottocento, la produzione scenografica risponde alle esigenze produttive imposte dalle aziende straniere che presentavano le loro opere a Buenos Aires, e che avevano portato con sé gli scenografi – ma soprattutto i pittori – che sarebbero diventati poi i maestri della prima generazione di scenografi professionisti argentini (Jaureguiberry 2008). Nascono così figure come Mercadanti, decoratore del teatro Victoria a Buenos Aires, che viene indicato come uno dei primi “specialisti di fondali teatrali”, dopo aver installato un laboratorio di scenografia vicino al teatro in via Tacuarí alla fine del secolo XIX.⁷ In molte occasioni le scenografie furono affittate ad aziende che fornivano fondali dipinti, come Mariano Hornos, che nel 1915 fu uno dei primi a dedicarsi alla produzione di fondali in affitto. Queste scenografie furono realizzate da artisti per lo più europei, impegnati anche nella pittura di cavalletto e murale in residenze private, edifici pubblici e teatri, come vedremo più avanti.

Gli storici della scenografia argentina propongono l'esistenza di tre momenti attraverso il XX secolo. Una prima fase caratterizzata dall'arrivo di immigrati formati in vari mestieri che conclude con la creazione del Laboratorio di Scenografia del Teatro Colón nel 1925, quando vengono convocati anche molti artisti come Pío Collivadino, Héctor Basaldúa (1895-1976), Alfredo Bigatti (1898-1964), Horacio Butler (1897-1983) e Raquel Forner (1902-1988). Il secondo momento si è svolto durante gli anni trenta, con la creazione della Cattedra di Scenografia della Scuola Superiore di Belle Arti “Ernesto de la Cárcova”, diretta da Rodolfo Franco (1889-1954), i cui discepoli hanno sviluppato un nuovo periodo sia nelle arti dello spettacolo sia nell'industria audiovisiva, tendenza a cui risalgono Germen Gelpi (1909-1982), Saulo Benavente (1916-1982) e Mario Vanarelli (1917-2005). La produzione scenografica inizia così ad assumere una nuova rilevanza come pratica professionale, come si vede ad esempio nella la mostra d'arte scenografica svoltasi nel 1935 al *Palais de Glace* di

Buenos Aires, dove vennero esposti più di 40 modelli di scenografie d'opera del Teatro Colón (Suasnabar 2016).

I rapporti tra arti plastiche e teatro non si limitano alla pratica scenografica. L'artista argentino Carlos Ripamonte (1874-1968) nel suo libro *Vida*, sottolinea l'importanza del teatro nella diffusione del gusto artistico, e afferma che tale forma di spettacolo aveva “contribuito al progresso artistico del popolo.” (Ripamonte 1930: 24). L'autore poi raccontava lo stretto rapporto tra le arti performative e le arti plastiche basandosi sul lavoro di artisti-scenografi attivi in diverse istituzioni e gruppi culturali come l'*Ateneo* o la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* (Ripamonte 1930: 27). *La Colmena*, ad esempio faceva i suoi incontri ai sotterranei del Teatro Or nubia (poi Victoria), quindi questa relazione era data anche dallo spazio. I teatri hanno funzionato non solo come luogo di incontro, ma anche come spazio espositivo; come esempio paradigmatico si segnala l'esposizione del quadro di Juan Manuel Blanes *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* presso il foyer del vecchio Teatro Colón di Buenos Aires nel 1871 (Malosetti Costa 2001: 65-81). Si possono stabilire rapporti anche tra le due discipline, considerando che i pittori – molti dei quali italiani – hanno lavorato nella decorazione di diversi teatri, non solo a Buenos Aires ma in tutto il paese, sia dipingendo le pareti o realizzando sipari. È il caso, ad esempio, di Raffaele Vincenzo Barone che fece gli affreschi nella sala d'ingresso, del soffitto, della sala degli spettatori e la parte frontale dell'arco di proscenio del Teatro Comunale della città di San Nicolás (Murace 2017b, Fothy 2018).

Molti artisti italiani della fine del secolo XIX si caratterizzano per il coinvolgimento nella realizzazione di attività artistiche considerate “decorative”, come illustrazioni per programmi e diplomi teatrali, allegorie e tendaggi per eventi pubblici, scenografie, che collocano questi personaggi in un interessante transito tra linguaggi, tecniche e pratiche. **(Fig. 2)** Per questo è possibile che il carattere “effimero” della maggior parte della produzione italiana sia stato quello che ha fatto guadagnare a questi artisti una valutazione sfuggente e marginale nella stampa e nella critica contemporanea, nonché un posto secondario nella narrazione della storia dell'arte. In questo senso, ad esempio, il lavoro di artisti come Francesco Parisi e Nazareno Orlandi è stato trascurato dalla stampa periodica e dalla critica coeva, poiché la produzione scenografica o murale non era in accordo con le aspirazioni del discorso di modernizzazione prevalente allora in Argentina, sebbene le loro produzioni fossero in accordo con i canoni di gusto e socialità che operavano nella cultura visiva di Buenos Aires (Bortoletto 2017).

L'intensa azione di artisti stranieri – e italiani in particolare – a Buenos Aires è indice della diversità e del dinamismo del settore artistico di allora. L'arte italiana era stata il modello per l'arte occidentale fino a quando, a metà del XIX secolo, Parigi cominciò a irrompere come centro dell'arte moderna, attirando artisti da tutto il mondo che venivano a studiare nelle sue libere accademie e laboratori. In questo modo, l'Italia diventa il luogo della tradizione artistica, in contrapposizione all'avanguardia francese (Malosetti Costa 2000, 2001). In Argentina, questa discussione ha avuto un'influenza molto importante sulla formazione dei giovani artisti e sulla costruzione di un'idea d'arte nazionale e moderna. Da una parte, erano necessarie le basi accademiche della tradizione italiana per la costruzione di istituzioni artistiche nazionali e, dall'altra, alcuni intellettuali giudicavano la loro arte obsoleta. Possiamo quindi introdurre qui l'idea di modelli di interazione culturale dei quali due si configurano in tensione: “uno con enfasi sul 'comune' con la cultura locale, o convergente; e un altro di interazione differenziale o divergente” (Weber 2016: 67). In questo modo è possibile capire come gli artisti italiani in Argentina sono stati trattati dalla critica specializzata e dalla stampa in generale. La maggior parte di loro arrivarono dopo essersi formati nel proprio paese d'origine e cercarono di adattare il loro linguaggio artistico alle esigenze dominanti e all'estetica del settore culturale di Buenos Aires. Questo percorso non fu però privo di tensioni, come si può leggere in un commento su l'opera di Decoroso Bonifanti esposta nella mostra organizzata dal suo allievo Antonio Alice nel 1916:

Bonifanti è una vecchia conoscenza della società di Buenos Aires. Ha vissuto qui per più di 20 anni, in un'epoca in cui l'ambiente non era esattamente favorevole all'arte, e la sua azione individuale si è manifestata, sia per il numero di discepoli che ha lasciato, sia dalle società artistiche della vita effimera, che ha contribuito a creare insieme a Zuberbühler, Carlos Gutiérrez, del Campo, de Pol, Di Napoli Vita e tanti altri paladini della bellezza. [...] E in verità, Bonifanti ha molto di “primitivo” soprattutto per l'attenzione coscienziosa che presta a tutte le sue opere, per la laboriosa costruzione e lo sforzo tenace che rivela in ognuna di esse, e che, soprattutto, risplende, dando loro grazia nei suoi squisiti disegni. Guardando il suo lavoro – guardandolo con questo criterio di ricerca storica – spiega il lavoro di molti dei suoi allievi. Bonifanti, prodotto dell'ambiente artistico italiano dell'Ottocento, prima che un certo respiro vivificante passasse attraverso di lui [...]. La sua strada, piccola, bella, non può essere

discussa, bisogna accettarla [...]. L'iniziativa simpatica del pittore Alice nei confronti del suo vecchio maestro [...] significherà un giusto tributo che le generazioni moderne renderanno a uno di quei campioni benevoli che, nella misura in cui potrebbero dedicare tutta o gran parte della loro vita al duro lavoro di trapianto del sacro Fiore dell'Arte in queste regioni.⁸

Così, se parte dei critici stimava gli italiani come promotori di istituzioni artistiche e come insegnanti, allo stesso tempo credevano che il modello italiano fosse “vecchio stile” o “primitivo” in confronto al modernismo del modello francese. Al contrario, altri come José León Pagano hanno messo in evidenza la modernità dell'arte italiana. Questo critico d'arte e autore teatrale sottolineava l'importanza degli italiani nello sviluppo delle arti decorative (pittura murale e scenografia in particolare) in Argentina e proponeva una cronologia che iniziava con Baldassare Verazzi:

Baldasare Verazzi, venuto in Argentina per dipingere il soffitto del primitivo Teatro Colón, inizia la tradizione della pittura decorativa, che si estende fino ad Orlandi. Ma tra questo e quello troviamo i nomi di Boggio -autore delle decorazioni fatte nella casa del Dott. Juarez Celman- e quelli di Domenechini, Calzaferro e Bianchi, che decorano la casa di Francisco Uriburu e il Teatro Odeón. Questi ultimi furono portati nel paese da Reinaldo Giudici, che collaborò ad entrambe le opere, realizzando disegni di alcune figure.⁹

Pagano capì che in Argentina la scenografia era un'attività svolta da stranieri e che era una delle arti che avrebbe potuto avere un progresso più importante se non fosse stato per il fatto che “i nostri imprenditori, il nostro pubblico e gli stessi autori non danno importanza a questo complemento essenziale del teatro”¹⁰. Nonostante ciò, la scenografia ha avuto un grande sviluppo, soprattutto in relazione alle rappresentazioni liriche, che, come abbiamo detto, era un'area dominata dagli italiani. Vediamo ora la ampia e variegata pratica artistica di una serie di artisti italiani che si sono dedicati alla scenografia.

VII.3 Artisti poliedrici sul palcoscenico

VII.3.1 Decoroso Bonifanti

Le reti di socialità e i legami stabiliti dalle associazioni furono rafforzati da figure che diventano l'anello di congiunzione tra istituzioni e protagonisti del mondo culturale di Buenos Aires. Uno di loro

fu senza dubbio l'artista italiano Decoroso Bonifanti, che arrivò in città nel 1884, invitato dall'imprenditore belga Mauricio Letellier per realizzare un panorama della difesa di Roma nel 1849 nel quartiere del Retiro (in un edificio successivamente trasformato nell'*Hotel d'Immigranti*). Lo stesso anno Bonifanti aveva partecipato all'Esposizione Generale Italiana di Torino, atto che lo colloca come artista già inserito nel panorama artistico dell'Italia *fin de siècle* dopo essersi formato all'Accademia Albertina di quella stessa città (**Fig. 3**).¹¹

Il suo rapporto con le istituzioni artistiche fu immediato al suo arrivo in Argentina: nel 1887 egli è già membro della *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, con una partecipazione attiva alle decisioni e alle iniziative del gruppo (Malosetti Costa 2001: 213). Bonifanti fa inoltre parte de *La Colmena Artística*, insieme ad altri artisti italiani come Francesco Parisi (che era il tesoriere) e Nazareno Orlandi, con cui partecipò, ad esempio, alla mostra organizzata da questa associazione nel 1897 (Malosetti Costa 2001: 369-374, 403). È proprio con Orlandi e Parisi che nel 1899 fonda la già citata Associazione Artistica Italiana, la quale ha svolto diverse azioni per difendere gli interessi degli artisti italiani residenti a Buenos Aires. Una delle attività più importanti fu l'organizzazione di una mostra collettiva di 23 pittori e scultori italiani nel 1901 nella galleria Witcomb. Le 140 opere comprendevano, tra gli altri, lavori di Antonio Delle Vedove, Giuseppe Arduino, Alfredo Lazzari e Giuseppe Quaranta. Bonifanti fu uno degli artisti di maggior successo di vendite in quella occasione (Bortoletto 2017: 79-80).

Bonifanti continuò esponendo in saloni e mostre collettive, sebbene si debba attendere il 1916 (quando era già tornato in Italia) per la sua prima mostra personale, organizzata presso la galleria Witcomb dal suo allievo Antonio Alice. In occasione di questa mostra la Commissione Nazionale delle Belle Arti acquistò la sua opera *Ruit Hora* per far parte della collezione del Museo Nazionale delle Belle Arti a Buenos Aires.¹² Successivamente, nel 1922, 54 delle sue opere sono esposte in occasione dell'apertura del Primo Salone Annuale di Santa Fe, presso il Museo Rosa Galisteo de Rodriguez.¹³ Nel 1937 Antonio Alice e Cupertino del Campo organizzano per lui una mostra retrospettiva omaggio presso la galleria Witcomb.

Poco dopo il suo arrivo a Buenos Aires, Bonifanti allestisce uno studio di pittura. Il suo posto nelle istituzioni d'arte e la sua reputazione serviranno in seguito a consolidarlo come riferimento nell'educazione artistica, come lui stesso ricorderà nel 1916:

[...] mi ritrovai senza soldi, ma con un buon amico e pittore piemontese, Francesco Romero. Seguendo il suo consiglio ho aperto

un'accademia d'arte vicino a la chiesa di *La Piedad*, dove ho deciso di ammettere studenti paganti e gratuiti. I “paganti” non arrivarono, ma invece arrivarono i “gratuiti”.¹⁴

Il ruolo di Bonifanti come insegnante è fondamentale per comprendere la sua posizione di punto di congiunzione nella storia dell'arte argentina. Tra i suoi allievi più importanti ci sono Antonio Alice (1886-1943) e Cupertino del Campo (1873-1967), che fu direttore del Museo Nazionale di Belle Arti tra il 1911 e il 1931. Bonifanti fu un sostenitore della pittura a *plein air*, che trasmise ai suoi studenti come pratica, e che fu una delle caratteristiche più acclamate della sua produzione per la critica:

La domenica esce, con la sua cassetta di pittura, per cogliere impressioni dirette del paesaggio. Scopre le bellezze del ruscello Maldonado, trova poesia negli alberi del *Bajo*, e cattura visioni del *Bañado de Flores*. Con il suo amore per la terra d'adozione, porta i suoi studenti a dipingere i quartieri più umili. Vent'anni prima che Malharro portasse la scoperta dell'impressionismo dall'Europa, Bonifanti già dipinge tele impressioniste; e fa qualcos'altro: fa capire al pubblico lo spirito esoterico delle nuove tendenze. Bonifanti dipinge all'aria aperta in tutte le strade e piazze.¹⁵

Successivamente Alice ricorderà questa pratica come uno dei momenti fondamentali per la sua formazione artistica e sottolineerà il ruolo di Bonifanti come figura centrale nel campo culturale di Buenos Aires:

Bonifanti era tutta un'istituzione: pittore, musicista, poeta, dilettante e, soprattutto, un famoso cuoco; la sua tavola era sempre piena di commensali. Saggio animatore, spiritoso [...]. Ero pieno di entusiasmo quando vedevo in quelli incontri domenicali uomini come Victor de Pol, Giuseppe Quaranta [...] Ferruccio Stefani, [...] F.E. Coppini, Nazareno Orlandi [...] Antonio Delle Vedove, Filippo Galante [...]. In queste riunioni piacevoli e spirituali, riscaldati dall'entusiasmo, prevaleva sempre il tema fecondo, variabile e infinito dell'arte (Alice 1937).

La vasta e variegata attività di Bonifanti è sintomatica dell'azione della maggior parte degli artisti italiani attivi a cavallo dei due secoli. Ad esempio, nel 1900 Bonifanti vinse il terzo premio al primo

concorso per la realizzazione di un manifesto per *Cigarrillos París*, organizzato dallo spagnolo Manuel Malagrida, con un manifesto intitolato *Boulevardier*. Tra i 19 premi assegnati figurano artisti argentini e spagnoli come Cándido Villalobos, José María Cao, Francisco Fortuny e Fernando Fader, nonché artisti italiani come Giorgio Orlandi, che ricevette il quarto premio per la sua opera *Tentación* (Clerici 2016: 213-236). I 118 manifesti partecipanti furono esposti al *Teatro Nacional*. Tuttavia, il rapporto di Bonifanti con le arti grafiche non era nuovo, essendo stato responsabile delle vignette e degli ornamenti della rivista «El Cascabel» (1892-1894) e collaboratore del settimanale «Il Maledicente».

Durante il suo soggiorno a Buenos Aires, come si è visto, la produzione di Bonifanti è stata multiforme e abbondante, sebbene l'inizio di una attività scenografica possa essere fatto risalire soltanto dopo il ritorno in Italia, nel 1904, quando l'artista inizierà a dedicarsi alla scenografia cinematografica, che a Torino diventerà particolarmente prolifica.¹⁶ (Fig. 4) Tra il 1908 e il 1914 lavora come scenografo e cartellonista per la casa di produzione Ambrosio Film, tra cui spicca il suo manifesto per *Il Guanto*, di Luigi Maggi, dove “le ambientazioni tardo-medievali sono dipinte con i toni cromatici tenui e delicati che contribuiscono a rendere ancora più elegante l'intera scena” (Della Torre 2014: 50-51). Nel 1913 realizza la scenografia per *Dante e Beatrice* diretta da Marco Caserini per la Società Anonima Ambrosio, che sarà uno dei suoi interventi di maggior successo.¹⁷ È interessante sottolineare il percorso di Bonifanti verso un'area di sperimentazione in quanto il cinema e la scenografia applicata al grande schermo erano nel pieno sviluppo dei propri linguaggi e delle proprie tecniche. Le esperienze cinematografiche della scenografia erano ancora fortemente influenzate dal teatro, ma iniziano ad aprirsi fusioni tra le arti e lo sviluppo di nuove risorse scenotecniche. Pertanto, anche se Bonifanti non si è dedicato alla produzione teatrale durante il suo soggiorno a Buenos Aires, la sua attività in città è fondamentale per comprendere le reti e i legami tra la comunità artistica italiana e per evidenziare come queste relazioni lo abbiano condotto lungo il percorso di sperimentazione che esploderà nel cinema non appena farà ritorno in Italia.

VII.3.2 Giuseppe Carmignani

L'Associazione Artistica Italiana collega Decoroso Bonifanti a un altro artista e scenografo italiano arrivato a Buenos Aires nel 1896: Giuseppe Carmignani. L'artista emiliano incrocia il proprio del destino con quello dell'Associazione, tra l'altro, per l'omaggio organizzato dall'Associazione a Umberto I dopo l'assassinio del sovrano nel 1900, occasione per la quale Carmignani realizza insieme a Nazareno Orlandi e Mateo Casella un panorama di 18 metri di larghezza per 12 metri di altezza

situato in Piazza Rosales, collaborando anche alla decorazione del palco centrale e del catafalco situato accanto alla Cattedrale Metropolitana (Boni 2008).

L'opera di Carmignani è un chiaro esempio di come i legami stabiliti dai raggruppamenti culturali abbiano rafforzato anche lo sviluppo delle arti decorative in Argentina, attraverso reti di socialità che portano l'artista a inserirsi rapidamente nel campo artistico locale e a raggiungere una posizione importante. Così, nel 1898, Carmignani entra come professore di *Prospettiva* presso l'Accademia della *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, mentre l'anno successivo è nominato professore di ornamento e composizione decorativa presso la Facoltà di Scienze Esatte, Fisiche e Naturali dell'Università di Buenos Aires. L'artista mantiene entrambe le posizioni fino al suo ritorno in Italia, nel 1911.

Carmignani è ricordato in Argentina per le decorazioni murali e i sipari dipinti. Una delle sue opere più importanti fu al Teatro de la Ópera di Rosario, dove nel 1903 dipinse il sipario del boccascena, replicando quello del Teatro Regio di Parma, la sua città natale. Il sipario originale era stato creato nel 1824 da Giovanni Battista Borghesi (Parma 1790-1846) e rappresentava *Il trionfo di Pallade* (Cetrangolo et al. 2017, Sinópoli 2007). Carmignani collaborò con un altro italiano, Salvador Zaino (1858-1942), per dipingere il soffitto del Teatro de la Ópera di Rosario e per decorarne il foyer insieme a Luis Levoni e Domingo Fontana. La sala aprì le sue porte nel 1904, lo stesso anno in cui fu inaugurato il Teatro Colón di Rosario, dove Nazareno Orlandi diresse i lavori di decorazione ai quali partecipò anche Carmignani.

L'attività decorativa era parallela a una vasta produzione pittorica, come per la maggior parte degli artisti italiani attivi in Argentina in questo periodo. Carmignani partecipa regolarmente a concorsi e mostre sia a Buenos Aires sia in Italia. Nel 1911 la Pinacoteca di Parma acquistò la sua opera *L'Arco di Tito* e successivamente nel 1930 un altro dipinto con un paesaggio di Piazza della Ghiaia.

La decorazione architettonica e la pittura murale erano opere collettive, in cui la struttura degli edifici condizionava stili e motivi, oltre ad essere adattata agli usi e ai gusti della committenza (Boni 2008a: 40-41, 2008b). In questo senso, corrispondeva alla pratica scenografica come decorazione bidimensionale il dare la sensazione di spazio tridimensionale. Gli artefatti ottici e l'uso della prospettiva erano allora abilità indispensabili che ogni artista-decoratore doveva avere. I confini tra le discipline non erano ancora definiti all'inizio del XX secolo, motivo per cui la maggior parte degli artisti italiani avevano unito i mestieri di decoratore, scenografo e pittore, soprattutto quelli che avevano studiato presso le accademie della madrepatria. Una delle più importanti fu la Scuola di

Scenografia dell'Accademia di Brera a Milano, nota fino al 1923 come Scuola di Prospettiva. I diplomati dovevano essere “pittori teatrali”, in grado di dominare sia le tecniche pittoriche sia quelle specifiche della scenografia (Marussig s/d: 71). Anche Carmignani si forma a Brera, nonostante la storiografia non abbia valorizzato a sufficienza il suo lavoro di scenografo, prolifico ed esteso. Specializzatosi in scenografia dopo aver studiato con Girolamo Magnani,¹⁸ ha lavorato al Teatro Regio di Parma e poi a Milano con Giovanni Zucarelli alla Scala (sull'attività di Carmignani in Italia, cfr. il capitolo XI). Una volta stabilito a Buenos Aires, Carmignani collaborò con varie compagnie per lavori nei teatri Odeón e Olimpo e più tardi, nel 1901, fu scenografo ufficiale del Teatro de la Ópera fino al 1909, realizzando scenografie anche per i teatri Coliseo e Colón. Tornato in Italia, nel 1913 firma le scenografie di *Oberto Conte di San Bonifacio* e *Aida* nel Teatro Regio di Parma, diventando direttore e professore di scenografia di quell'istituzione.¹⁹

VII.3.3 Pío Collivadino e l'ambiente del Teatro Colón

Come visto a proposito di Decoroso Bonifanti, l'insegnamento è stato una delle attività più importanti per gli artisti italiani a Buenos Aires. Nel caso di Giuseppe Carmignani, è proprio il suo lavoro all'Accademia di Belle Arti che lo lega ad un altro degli artisti-scenografi che lavoreranno in questa istituzione, Pío Collivadino, che ne fu direttore dal 1908. Anche se Collivadino non è italiano, il suo rapporto con l'arte e la vita della Penisola sono molto stretti. Nel 1892 studiò a Roma presso il Reale Istituto di Belle Arti. Contemporaneamente frequentò l'Associazione Artistica Internazionale (nota come Circolo Artistico), in via Margutta, dove si riunivano non solo pittori ma anche musicisti, poeti e gente di teatro (Murace 2017a: 99-109). Nell'Associazione si tenevano alcuni corsi gratuiti e si facevano mostre senza le restrizioni dell'Accademia, essendo il centro della moderna *bohème* romana. Sono famosi i balli che si tenevano nelle sue sale in occasione del Carnevale, ai quali partecipavano non solo i personaggi dell'ambiente artistico, ma anche l'alta borghesia e la nobiltà. Le decorazioni per l'occasione consistevano in grandi scenografie e ornamenti tematici, che erano sottoposti a concorso tra i membri dell'Associazione. Nel 1893 Collivadino vinse il concorso per la prima volta (in seguito lo farà in tre occasioni consecutive), con un progetto che aveva come tema il fondo del mare.²⁰ La sua attività di decoratore stellare al Circolo fu la sua prima esperienza completa di decoratore, che gli valse la commissione di altre opere per le quali l'artista ricevette molti premi, tra cui il titolo Cavaliere della Corona d'Italia nel 1905 per la decorazione al Teatro Argentina di Roma per il Circolo della Stampa (Malosetti Costa 2011).

Durante il suo soggiorno in Italia, Collivadino copiava dipinti e prendeva appunti di opere presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma. Registrava e annotava anche i dettagli delle scenografie, delle illuminazioni e dei costumi delle rappresentazioni teatrali, delle opere e degli spettacoli a cui assisteva.²¹ Collivadino prendeva nota di questioni come la realizzazione di modelli, l'uso di elementi di scena o il tipo di materiali più adatti alla pittura delle tele di scena. Questo si può vedere, ad esempio, in uno dei suoi appunti dopo una visita alla Scala di Milano, dove trovò un tipo di tela che era la più appropriata per dipingere le scenografie (di cui chiese un campione) e fece un'osservazione meticolosa sui modi in cui le tele dipinte erano poste per la scenografia. **(Fig. 5)** Alla Scala studiò anche i vari meccanismi e di illuminazione utilizzati in scena, le varietà di dipinti e gli elementi usati per posizionare e spostare le scenografie durante la rappresentazione. Tutte queste annotazioni serviranno poi come ispirazione per le scenografie che l'artista realizzerà al Teatro Colón di Buenos Aires negli anni Trenta, di cui ci occuperemo più avanti.

Il rapporto di Pio Collivadino con l'ambiente teatrale e con la scenografia risale alla sua giovinezza, quando lavorava come pittore di soffitti per case private e negozi con Luigi Luzzi. Inoltre, aveva lavorato come assistente di Guillermo Battaglia (1872-1913) nella produzione scenografica e nella recitazione in improvvisati teatri di quartiere (Cortazzo 1944: 53-55). La sua attività artistica sarà da allora in poi segnata da queste circostanze, poiché non abbandonerà mai il suo interesse per queste pratiche nel corso della sua carriera.

A Buenos Aires Pío Collivadino ha avuto un ruolo di primo piano inevitabile sia come artista che come funzionario pubblico. È stato direttore dell'Accademia Nazionale di Belle Arti per 35 anni, nel tempo delle discussioni tra il nazionalismo estetico dei primi decenni del secolo e il "nuovo" degli anni Venti e Trenta. Costante fu anche il suo rapporto con le arti dello spettacolo: dal 1928 ha fatto parte della Commissione Amministrativa del Teatro Colón e nel 1937 fu nominato presidente del Consiglio di Amministrazione. Durante il suo mandato al Teatro completò il laboratorio di scenografia, distinguendosi come fondatore della Scuola di Arti Decorative e della Scuola di Scenografia **(Fig. 6)**. Ha continuato a lavorare come decoratore, incisore e illustratore di pubblicazioni grafiche italiane e argentine, oltre a lavorare come insegnante in diverse istituzioni.

All'interno del Teatro Colón, Collivadino si occupò delle decorazioni di opere liriche come: *Las Vírgenes del Sol* di Alfredo Schiuma (1939),²² *Conchita* di Ricardo Zandonai (1939) e *Bizancio* di Héctor Panizza (1939).²³ Queste opere sono state realizzate con la collaborazione di Dante Ortolani (Urbino, 1884 - Buenos Aires, 1968), altro scenografo italiano che ha avuto un'attività eccezionale.

Arrivato a Buenos Aires nel 1913, Ortolani progetta decorazioni per feste di carnevale e nel 1915 realizza la sua prima scenografia per l'opera *Tucumán* di Felipe Boero. Dopo una lunga carriera fu nominato direttore tecnico del Teatro Colón nel 1939, dove ebbe una lunga esperienza come scenografo. Ma Ortolani lavora anche come pittore di cavalletto, partecipando regolarmente al *Salón Nacional de Bellas Artes* a partire dal 1914, presentando temi legati al teatro e al balletto.

Tra gli artisti italiani che realizzano scenografie per il Teatro Colón in questo periodo, un posto di primo piano è occupato da Antonio Rovescalli, che svolse un'intensa attività per questo teatro tra il 1909 e il 1924.²⁴ Sebbene l'artista scaligero non sia mai stato di persona a Buenos Aires, i suoi progetti scenografici sono stati molto applauditi in Argentina, poiché era una figura riconosciuta e rispettata nel mondo della lirica le cui scenografie erano spesso parte integrante delle compagnie italiane attive tra le due sponde dell'Atlantico (cfr. § 9). Rovescalli rappresentava la nuova scuola scenografica di Milano, all'avanguardia nella produzione di scena. Il suo lavoro era caratterizzato dalla semplificazione, senza disdegnare le esigenze del naturalismo *fin de siècle*, con un uso innovativo delle nuove tecnologie. La modernizzazione dei trasporti permise all'artista di inviare le sue scenografie in tutto il mondo (Pereira-Luckhurst 2005). Nel 1898, insieme a Vittorio Rota, Carlo Songa, Angelo Parravicini, Mario Sala e un giovane Giuseppe Carmignani, fondò, con il patrocinio di Carlo Ferrario, la Società degli Scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale. L'obiettivo del gruppo era quello di promuovere il teatro italiano a livello nazionale e internazionale, occupandosi di spettacoli in teatri come il Costanzi di Roma, il Metropolitan di New York, il Colón di Buenos Aires, l'Opéra di Parigi e nei teatri imperiali di San Pietroburgo e Varsavia (Mescalchin 2017). Oltre a far parte di questa Società, Carmignani e Rovescalli hanno realizzato scenografie per diverse produzioni di *Isabeau* di Mascagni, una delle opere più paradigmatiche sul tema della migrazione italiana a Buenos Aires (**Fig. 7**). Per quest'opera, Rovescalli disegnò e diresse la messa in scena per la anteprima al Teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1911, mentre Carmignani lo fece per la messa in scena a Parma nel 1916.

VII.4 Considerazioni finali

La scena culturale di Buenos Aires alla fine dell'Ottocento si segnala per la sua ricchezza e il suo movimento in un quadro di sociabilità molto ampio e attivo. In questo senso, l'azione degli italiani fu fondamentale nella conformazione di istituzioni e gruppi che segnarono il corso delle discipline artistiche in generale e delle arti decorative in particolare. Il rapporto tra musica e arti plastiche è stato uno dei più fruttuosi, soprattutto a partire dallo sviluppo della pratica scenografica. La

traiettoria di artisti come Decoroso Bonifanti, Giuseppe Carmignani, Antonio Rovescalli e Pío Collivadino, che abbiamo appena delineato, è paradigmatica in quanto illustra la versatilità e le possibilità creative di artisti che raramente si limitarono al pennello o allo scalpello. È quindi importante salvaguardare il profilo plurale delle azioni di queste figure nella costruzione della cultura visiva di Buenos Aires, che ha lavorato all'intersezione di linguaggi e arti.

VII.5 Bibliografia

AA.VV.

2010 *Utopía y sus orillas. Arte en La Boca 1860-2010*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín" / Fundación OSDE.

Alice, Antonio

1937 *Recordando al Maestro*, in "Exposición Decoroso Bonifanti", Buenos Aires, Galería Witcomb.

Becker, Howard

2008 *Los mundos del arte*, Bernal, UNQ.

Boni, Nicolás

2008a *Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904*, in «Separata», n. 13.

2008b *Espacios de ficción y espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes*, in "V Jornadas Nacionales Espacio-memoria-identidad", Rosario.

Bonome, Rodrigo

1968 *El teatro y las artes plásticas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bortoletto, Valeria

2017 *Nazareno Orlandi y Francisco Parisi: artistas e inmigrantes dentro del mundo del arte porteño. Un estudio sobre la producción y recepción de sus obras decorativas desarrolladas en la sede de La Prensa y la Catedral de Buenos Aires. (1890-1911)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM (inédita).

Breyer, Gastón

1977 *El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bucich, Antonio

1964 *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses, 1860-1940*, Buenos Aires, Cuadernos de La Boca del Riachuelo.

Cetrangolo, Anibal Enrique

2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

2019 *Por un escenógrafo, Giuseppe Carmignano*, «Mundo Clásico», 31 gennaio 2019, <https://www.mundoclasico.com/articulo/31812/Por-un-escen%C3%B3grafo-GiuseppeCarmignano>

Cetrangolo, Anibal Enrique et al.

2017 *El Triunfo de Palas, los ríos que cantan*, in Érida Hermida e Ricardo Ibarlucía (dirs.), *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.

Clerici, Emiliano

2016 *El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920)*, in Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand.

Constantín, María Teresa

2000 *Italia en la nebbia. La Boca como residencia*, in Diana Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

Cortazzo, Alberto P.

1944 *I teatri degli fichi*, in «Boletín oficial de Argentores», n. 42.

Della Torre, Roberto

2014 *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, Milano, EduCatt.

Devoto, Fernando J.

2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.

Etchecoin, María Lucrecia

2015 *Escenografía, fenómeno del habitar*, in «Telón de fondo», n. 22.

Fara, Catalina

2017 *Los caminos de Alfredo Lazzari: más allá del plein air*, in AA.VV., *Alfredo Lazzari. Todo lugar es también un camino*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

2018 *Hacia una dialéctica del paisaje ribereño de Buenos Aires: entre el sublime industrial y el Riachuelo como reducto pintoresco*, in «Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani», vol. X, n. 2, pp. 316-342.

Fothy, Judith

2018 *Las quimeras que oculta un telón: Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense*, in «Anuario TAREA», n. 5.

Gianetto, Claudia

2002 *Società Anonima Ambrosio. Cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Torino, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.

González-Román, Carmen

2002 *La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen*, in «Boletín de Arte», Universidad de Málaga, n. 23.

Jaureguiberry, Marcelo

2008 *Historia de la escenografía argentina: los escenógrafos ilustradores*, in «La Escalera», n. 18.

Malosetti Costa, Laura

2000 *¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires*, in Diana Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, Istituto Italiano de Cultura.

- 2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2011 *Artes visuales y ópera, entre Italia y Argentina a comienzos del siglo XX. El caso de Pío Collivadino*, in «Relaciones Italo-Iberoamericanas. El Teatro Musical». <http://www.imla.it/dvd2/data/es/articulo-2.html>
- Marussig, Guido
s.d. *Pensieri sulla scenografia*, in Guido Frette, *Orientamenti della Scenografia*.
- Mescalchin, Michele
2017 *Giuseppe Carmignani en Italia*, in Élide Hermida y Ricadro Ibarlucía (dirs.), *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.
- Murace, Giulia
2017a *Network artísticos internacionales en la Roma de fines del Ottocento. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos*, in Arthur Valle, Camila Dazzi et al. (orgs.), Rio de Janeiro, Oitocentos. O Ateliê do artista, CEFET/RJ.
2017b *Entre telas y chapas*, in *1er workshop Historia y Patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice
1998 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Pelletieri, Osvaldo
2002 *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.
- Pereira, Denise e Luckhurst, Gerald
2005 *Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica*, in «Insula Fulcheria», Dossier *Il Museo Civico di Crema e il Teatro*, n. XXXV.
- Ripamonte, Carlos
1930 *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina*, Buenos Aires, Gleizer.
- Sinópoli, Pedro
2007 *El telón de Giuseppe Carmignani*, in Teatro El Círculo, Rosario.
- Suasnabar, Guadalupe
2016 *Escenógrafos pintores: Germen Gelpi y los Salones de artes plásticas 1934-1940*, in «Escena uno», n. 5.
- Weber, José Ignacio
2014 *Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)*, in «Adversus», n. X.
2016 *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, Tesi di Dottorato presentata nel 2016 presso la Universidad de Buenos Aires.

Zayas de Lima, Perla

2009 *Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino*, in Leticia Maronese (ed.), *Buenos Aires italiana*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, Gobierno de la Ciudad.

VIII. Giuseppe Carmignani in Italia

di Michele Mescalchin

VIII.1 Antecedenti scenografici

Quando si parla del rapporto tra opera e passione è comune, almeno in Italia, associare la veemenza dei loggioni con la tifoseria del calcio. In questo senso, sono leggendari quelli della Scala di Milano e del Regio di Parma, due teatri che da sempre si contendono l'eredità verdiana. Parma e Milano: la nascita e la morte del genio; uno, il grande teatro delle prime internazionali, l'altro, il luogo identitario. Questa contrapposizione sembra essere stata recepita anche nell'ambito visivo dell'opera: i luoghi di formazione degli scenografi. I siti emblematici, le Accademie di Parma e di Brera – segnate dalle origini da quella rivalità – furono fondate da dinastie avverse: la prima nacque nel 1752 per volontà del Duca Filippo di Borbone, figlio di Filippo V di Spagna, e l'altra, creata nel 1776, fu frutto del desiderio degli Asburgo, per mezzo di Maria Teresa.

Durante l'epoca verdiana, le scuole scenografiche avevano come rappresentante di Brera Carlo Ferrario e come paladino di Parma Girolamo Magnani. I due furono centrali nelle concezioni delle opere di Verdi e l'epistolario del musicista, che apprezzava entrambi, può fornire dati rilevanti di queste tenzoni. Sebbene Milano fosse territorio di Ferrario, Magnani, grazie alla pressione di Verdi, fu direttore di scena della prima italiana di *Aida* alla Scala nel 1872. Da quel momento il parmigiano realizzò le scene per *Macbeth* (1875) e la seconda versione di *Simon Boccanegra* (1881), seguendo gli schizzi di Giovanni Zuccarelli. Ferrario e Magnani inoltre sembrano rappresentare altre distanze: se il primo si mostra come l'uomo della nuova società, quello che si fa da solo, Magnani è esempio della tradizione artigianale. Ferrario ha dovuto scoprire da solo la sua vocazione: era figlio di una portinaia e di un maniscalco; a stento poté iscriversi alla scuola serale di Brera ma, con la forza degli intraprendenti, appena ebbe contatto con gli scenografi della Scala, riuscì a essere assunto dal grande teatro dove lavorò con Filippo Peroni, un altro grande scenografo amato da Verdi, che finirà i suoi giorni a Buenos Aires. Il caso di Ferrario è dunque ben lontano da chi, nato in un ambito familiare che garantisce contatti e lavoro, partecipa ai segreti di bottega che si consegnano di generazione in generazione. Questo è il caso invece della famiglia Ferri, nella quale Domenico³⁹⁸ trasmise la sua attività artistica al figlio Augusto – scenografo attivo in Spagna, che a sua volta la legò

³⁹⁸Augusto fu attivo tanto a Parigi come a Madrid, dove lavorò nel Teatro Real fino al 1870. Cesare, assieme al padre, poté così collaborare con scenografi italiani residenti anch'essi in Spagna come il vicentino Giovanni Busato, e il piemontese Bernardo Bonardi.

al figlio Cesare, figura centrale nelle realizzazioni sceniche delle prime opere presentate nel nuovo Teatro Colón di Buenos Aires. Analogo al caso dei Ferri, si mostra quello quasi endogamico di Giacomo Magnani. La figlia di Magnani, Paolina, sposò il pittore Guido Carmignani, a sua volta figlio di un altro rilevante artista, Giulio. Da Paolina e Guido nacque infine Giuseppe Carmignani. Risulta interessante analizzare i contatti che Giuseppe, protagonista di questo contributo, ha avuto con i diversi ambienti di lavoro; sembrerebbe infatti che suo padre Guido sia stato un ponte tra mondi rivali: fu nominato nel 1862 professore di Paesaggio all'Accademia di Parma ma, quando anni dopo la sua cattedra fu abolita, passò a lavorare nell'Accademia di Brera nel 1878.

Risulta da tutto ciò che il matrimonio Carmignani - Magnani poteva garantire alla propria prole una formazione salda. Uno di loro, Filippo, si era stabilito a Parma nel 1754, dove fondò una tipografia che fu così importante che ricevette l'incarico di stampare «La Gazzetta di Parma»³⁹⁹. Un figlio di Filippo, anch'esso chiamato Giuseppe, fu commissario di un feudo dei Farnese, Bardi, oltre che revisore dei conti penali di Piacenza (1780) e consigliere del magistrato ducale (1800), il che dava a lui e ai suoi discendenti maschi lustro nobile, poiché il duca Ferdinando aveva deciso che i consiglieri delle corti supreme fossero considerati tali⁴⁰⁰.

Per conto suo, Magnani non mancava nemmeno lui di contatti al più alto livello: oltre alla sua rilevante posizione accademica, nel 1853 fu nominato da Carlo III di Borbone come direttore dei lavori di restauro del Teatro Regio di Parma e si fece carico di un compito che sembra preludere a quanto suo nipote Giuseppe avrebbe realizzato nelle lontane Americhe: Magnani, nell'esercizio delle sue funzioni decise di conservare la cupola del teatro che Giovanbattista Borghesi, il creatore del sipario parmense, aveva dipinto⁴⁰¹.

VIII.2 Nascita di un artista

Giuseppe Carmignani nacque a Parma il 15 settembre 1871. Si formò all'Accademia di Belle Arti nella sua città natale dove insegnavano il nonno Magnani e Giuseppe Giacomelli. Essi furono determinanti nella sua formazione e, di certo, favorirono i suoi contatti professionali. Grazie a loro, Giuseppe iniziò la sua carriera al Teatro Regio di Parma. Molto giovane, a ventidue anni, Carmignani fu assunto per tre anni come collaboratore del grande scenografo Giovanni Zuccarelli al Teatro alla Scala di Milano. Zuccarelli fu molto spesso responsabile di scenografie e schizzi verdiani nelle anteprime mondiali di

³⁹⁹Avviso per la privativa concessione di stampare, vendere e far vendere il «Diario Parmigiano» a favore di Filippo Carmignani, Parma, Bodoni (14 agosto 1782). <http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Capacchi-Cazzaguerra> (consultato a luglio 2019).

⁴⁰⁰Ricavo queste informazioni dalla voce 'Gaspere Vetro', in *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Homepage.aspxm>.

⁴⁰¹Bonatti Bacchi 1989: 419.

numerosi titoli, come il definitivo *Simon Boccanegra* (1881), *Don Carlo* nella versione in quattro atti (1884), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Zuccarelli in *Don Carlo* e *Otello* ebbe la collaborazione di Carlo Ferrario, ed è molto probabile che, addirittura, nell'ultima opera verdiana fosse assistito anche dal nipote del rivale di Ferrario: Giuseppe Carmignani.

In quegli anni Carmignani collaborò anche con altri colleghi come Vittorio Rota, Carlo Songa, Angelo Parravicini e Mario Sala, che, insieme ad Antonio Rovescalli⁴⁰², fondarono la "Società degli scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale". Il fatto che questo gruppo abbia avuto il patrocinio di Ferrario, conferma che Carmignani poteva muoversi con agio in tutti questi ambienti. Questo gruppo di artisti fu un importante promotore di spettacoli teatrali in ambiente italiano e internazionale, poiché produceva le scene delle opere rappresentate in teatri come il Costanzi di Roma, il Metropolitan di New York, il Colón di Buenos Aires, l'Opéra di Parigi e i teatri imperiali di San Pietroburgo e Varsavia⁴⁰³.

In questi discorsi occorre tenere presente il ruolo di Antonio Rovescalli, in quanto lui e Carmignani hanno dovuto confrontarsi con la realizzazione scenografica di alcuni titoli centrali nei contatti lirici tra Italia e Argentina, come il caso di *Isabeau* di Mascagni, presentata in prima mondiale al Teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1911 e della quale Rovescalli fece gli schizzi oltre che dirigere la messa in scena del suo debutto. I giornali italiani seguirono da vicino quanto accadeva a Buenos Aires con *Isabeau* e grazie alle immagini riprodotte in un supplemento del «Corriere della Sera» è possibile conoscere agevolmente il ricco lavoro di Rovescalli⁴⁰⁴. Secondo Paolo Santarone, che firma l'articolo, lo scenografo avrebbe voluto vendicarsi dalle scarse indicazioni che le aveva somministrato Luigi Illica elaborando un'idea visiva talmente complessa da renderne difficile la descrizione nel libretto.

Rovescalli era un personaggio peculiare che aveva avuto diversi contatti con il mondo latino-americano: un evento degno di nota fu quando gli venne affidato il progetto del sipario del Teatro Santa Ana nella Repubblica di El Salvador. Il suo lavoro in stile art nouveau, con toni forti, sorprese il pubblico conservatore salvadoregno.

⁴⁰²Rovescalli ha sviluppato un'importante collaborazione con il Teatro Colón di Buenos Aires tra il 1909 e il 1924. Secondo i dati presenti nel Database IMLA, in fase di pubblicazione, Rovescalli fu l'autore delle scene delle seguenti opere: *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli (1909); *Oberon* di Carl M. von Weber, (1913); *Feuersnot* di Richard Strauss, (1913); *Madama Butterfly* (1914) e *Tosca* (1924) di Giacomo Puccini; *Nabucco* (1914), *La Battaglia di Legnano* (1916) e *Aida* (1916) di Giuseppe Verdi; *L'Amore dei tre re* di Italo Montemezzi, (1914); *Iris* e *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni (1915); *Il Barbiere di Siviglia* (1916) e *Guglielmo Tell* (1923) di Gioacchino Rossini; *Louise* di Gustave Charpentier (1918); *Petronio* di Constantino Gaito, (1919); *Orfeo ed Euridice* di Christoph von Gluck, (1924).

⁴⁰³ Adami 1945: 16.

⁴⁰⁴ Santarone 1911. Le immagini sono anche riprodotte in Bernardoni 2010.

VIII.2.1 La partenza per Buenos Aires

Nel 1896 Carmignani lasciò il Teatro alla Scala e partì per Buenos Aires. Nella capitale argentina partecipò alla messa in scena di *La Dama Boba* di Lope de Vega al Teatro Odeón, con la celebre compagnia spagnola di Maria Guerrero e Fernando Díaz de Mendoza⁴⁰⁵ che debuttò nel maggio 1897. Carmignani acquisì prestigio a Buenos Aires e rappresentò un importante punto di riferimento per i suoi colleghi italiani che approdarono in Argentina. È il caso, come si vedrà, del parmense Giovanni Voltini, emigrato in Sud America che lavorò intensamente a Buenos Aires grazie a Carmignani. In Argentina, durante i quindici anni del suo soggiorno, Carmignani raccolse importanti successi: diventò lo scenografo del primo teatro lirico della città, il teatro de la Ópera, e riuscì ad occupare prestigiosi incarichi d'insegnamento sia nella Escuela Superior de Bellas Artes che nell'Università di Buenos Aires. La sua permanenza in città non si dilungò dopo l'inaugurazione della nuova grande sala argentina, il Colón, concorrente imbattibile del Teatro de la Ópera. L'attività sudamericana di Carmignani è stata oggetto di un approfondito lavoro di ricerca guidata dalla Universidad de San Martín, ai cui risultati si rimanda⁴⁰⁶. Meno nota l'attività italiana successiva, su cui il presente studio intende concentrarsi.

VIII.2.2 Il ritorno in Italia

Carmignani tornò in Italia nel 1911 con la moglie Emma e i tre figli nati in Argentina⁴⁰⁷. Non fu l'unico tra gli scenografi italiani attivi nel paese a intraprendere la via del ritorno. Un altro suo collega della già citata famiglia Ferri, Cesare, aveva avuto responsabilità di primo ordine nella stagione inaugurale del Colón e s'imbarcò per la patria contemporaneamente al ritorno di Carmignani. Se il clamore internazionale provocato dall'inaugurazione del grande teatro sudamericano era stata la calamita che aveva attirato lui e altri, la forza del luogo non fu sufficiente a trattenerli, anche se qualcuno, come Armando Coli, discepolo di Ferri, rimase a Buenos Aires e sviluppò un'importante attività come scenografo del teatro di prosa.

VIII.3 Impegni italiani

Una volta in Italia Carmignani assunse compiti di spessore, tra questi, già nel gennaio del 1912 collaborò con la scenografia di *Isabeau* nella prima italiana alla Scala, disegnando le scene per la

⁴⁰⁵Dizionario Biografico degli Italiani, [www.treccani.it/enciclopedia/Girolamo-Magnani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/Girolamo-Magnani_(Dizionario-Biografico)), (consultato il 4 novembre 2016).

⁴⁰⁶ Hermida, Ibarlucía 2017.

⁴⁰⁷ I figli di Carmignani ed Emma Balestrieri furono Guglielmina (n. 17 gennaio 1901), Leone (n. 24 marzo 1902) e Camilla (n. 17 settembre 1904).

prima e la terza parte dell'opera. Grazie alle scene che conosciamo dalla prima argentina è possibile constatare che il lavoro di Rovescalli, soprattutto nel primo atto, fu di forte ispirazione per Carmignani.

VIII.3.1 Il Centenario verdiano

Tra le importanti proposte che Carmignani ricevette in patria ci fu quella di collaborare con la stagione celebrativa del centenario verdiano a Parma. Il teatro Regio non passava per un buon momento e le forze locali convocarono i parmensi di successo internazionale per tentare di far recuperare centralità al loro teatro, proprio in quell'occasione che loro sentivano come propria.

VIII.3.1.1 Il nucleo organizzativo

Quell'operazione più che parmigiana sembrò domestica. Infatti, l'intera gestione era in mano a due personaggi centrali della gestione lirica locale che, per la stagione del Centenario, convocarono parenti e amici famosi, ovviamente, parmigiani doc; tra questi Cleofonte Campanini, chiamato a dirigere musicalmente la stagione. Campanini era reduce da grandi successi internazionali e rappresentava un motivo d'orgoglio per i parmigiani. Mario Ferrarini, Segretario della Direzione amministrativa del Regio, scrive a Campanini "tutta Parma [...] è andata orgogliosa del tuo grande successo di Parigi che tutti i maggiori giornali italiani hanno riportato con speciali elogi per te"⁴⁰⁸. Campanini inoltre, tempo prima, aveva diretto nella stagione inaugurale del Met ed era stato responsabile di numerose prime argentine di titoli importanti come *Otello* (Teatro Politeama, 1888), *Lakmé con la Patti* (Teatro Politeama, 1888)⁴⁰⁹, *I Pagliacci* (Teatro de la Ópera, 1893), e *Falstaff* (Teatro de la Ópera, 1893). Campanini aveva diretto anche la prima di *Otello* negli Stati Uniti, utilizzando, a differenza di quanto fatto in Sudamerica con grandi polemiche, uno spartito legittimo⁴¹⁰. In quell'*Otello* nordamericano Desdemona era stata sua moglie, Eva Tetrzzini, che tra l'altro fu anche la Alice del primo *Falstaff* in Argentina. Il fratello di Cleofonte era il grande tenore Italo Campanini, colui che per primo cantò in Italia un'opera di Wagner: *Lohengrin*.

⁴⁰⁸ Casa della Musica, Archivio del Teatro Regio di Parma, b. 96, fasc. 1, doc. 8 ("Centenario Verdiano. Copia lettere del Segretario Avv. Mario Ferrarini. Minute della corrispondenza di Mario Ferrarini, dal 21 gennaio 1913 al 28 novembre 1913, all'indirizzo di Cleofonte Campanini"), Lettera di Ferrarini a Cleofonte Campanini, in risposta a un telegramma del maestro datato 19 marzo 1913.

⁴⁰⁹ Nel 1889 la stagione al Politeama era gestita da Cesare Ciacchi e contava su artisti celeberrimi che includevano oltre che a la moglie del maestro, Eva Tetrzzini, niente meno che Adelina Patti, Fernando de Lucia e Victor Maurel. La troupe viaggiava con sessanta strumentisti, sessanta coristi e sedici ballerine.

⁴¹⁰ Talvolta quella frenesia per le primizie risultò eccessiva: Campanini nel 1888 presentò la prima argentina dell'*Otello* verdiano, con grandi protagonisti – Romilda Pantaleoni e Roberto Stagno – ma con una orchestrazione non autentica ed elaborata sullo spartito per canto e piano.

Ebbene, i gestori dell'operazione di Parma erano nientemeno che il nipote avvocato dei fratelli Campanini, che comprensibilmente si chiamava Lohengrin, e Ferrarini, che era figlio del primo maestro di Cleofonte⁴¹¹. Il timbro familiare era evidente: i saluti in una lettera di Ferrarini a Cleofonte si concludono con un "Lohengrin è qui presente e ti manda tanti baci" e che sono estensibili anche alla "gentile Sig.ra Eva", cioè la Tetrizzini⁴¹².

Sono loro a convocare un gruppo di prestigiosi scenografi che devono farsi carico dei materiali visivi di tutta la stagione, dipingendo scene nuove. Questo elenco comprende il concittadino Giuseppe Carmignani, "Scenografo del Teatro Regio di Parma", Ugo Gheduzzi, scenografo del teatro Regio di Torino (*Don Carlo* e *Nabucco*), Mario Sala, scenografo della Scala (*Falstaff* e *Vespri Siciliani*), I signori Granata, Testi e Magni di Milano (*Rigoletto* e *Oberto*).⁴¹³

VIII.3.2 Giuseppe Carmignani, scenografo del teatro Regio di Parma: *Aida* e *Un Ballo in Maschera*

Parma investiva ingenti energie per sottolineare che anche Verdi era uno del posto. Per l'esecuzione della *Messa da Requiem* saranno riuniti cinquecento esecutori e l'orchestra delle opere sarà integrata da cento professori oltre ai quaranta "bandisti". A quella stagione memorabile parteciparono musicisti di primissimo ordine. È utile sfogliare quell'elenco per rendere evidente il carattere internazionale dell'opera italiana in quegli anni, tanto che non pochi di quegli artisti della stagione 1913 richiamano ai discorsi fatti in altri luoghi di questo volume. Molti di loro si erano esibiti in Argentina e perciò avrebbero potuto discorrere con Carmignani del nuovo teatro e non solo: l'artista e Campanini condivisero con pochi anni di differenza la sede del Teatro de la Ópera come luogo di lavoro. Carmignani a Parma ritrova Alessandro Bonci, colui che aveva fatto il suo debutto a Buenos Aires nel 1899 – ai tempi del viaggio di Cesare Pascarella e della troupe formata anche da Caruso e da Regina Pacini, soprano e futura first lady argentina. Bonci si esibì al Colón durante gli ultimi anni del soggiorno sudamericano del nostro scenografo. L'appuntamento del Centenario Verdiano a Parma fu occasione d'incontri anche con Adelina Agostinelli, soprano citata diverse volte in questo volume essendosi esibita nella *Manon Lescaut* inaugurale del teatro di San Nicolás de los Arroyos. La soprano, assieme a Carmignani, rivestì un ruolo centrale nella prima italiana di *Isabeau*

⁴¹¹Lo zio Italo aveva cantato la prima italiana dell'opera di Wagner sette anni prima della nascita di Lohengrin Italo Campanini che fu impresario. Lohengrin, ereditiere della fortuna degli zii famosi, gestì il Teatro Reinach dal 1914 al 1922; ivi allestiti, con i larghi mezzi che disponeva buoni spettacoli di opera. Diede poi il teatro in affitto, e visse dilapidando la fortuna ereditata, svendendo il teatro, le case, i terreni, la biblioteca e i carteggi degli zii, per chiudere i giorni in miseria. Mario Ferrarini era figlio di Giulio, il maestro di violino di Campanini. Fu segretario e amministratore al Teatro Regio di Parma nelle stagioni 1897-98 e del centenario verdiano del 1913 e, nel 1919 e 1920, impresario del Teatro Municipale di Reggio Emilia. Cfr. *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Homepage.aspxm>.

⁴¹²Lettera di Ferrarini a Cleofonte Campanini prima citata.

⁴¹³Archivio Teatro Regio di Parma, b. 96, fasc. 1, doc. 6 ("Elenco degli artisti e rispettive opere").

alla Scala al fianco di Bernardo de Muro, guidata dalla allora giovane bacchetta di Tullio Serafin. Alla stagione del Centenario Verdiano partecipava inoltre il primo tenore che cantò *Aida* al teatro Colón: Amedeo Bassi.

VIII.3.2.1 Il contratto

Possiamo seguire da vicino le vicende contrattuali tra il Regio e Carmignani grazie alla documentazione messa a disposizione da Paolo Maier, responsabile dell'Ufficio Stampa del Teatro. L'Archivio Storico del Teatro Regio, conservato presso la Casa della Musica, reca il contratto siglato il 27 marzo 1912 dagli avvocati Mario Ferrarini e Lohengrin Campanini⁴¹⁴. Secondo questo atto Carmignani s'impegna a dipingere su carta e tela tutte le scene nella misura di 16 x 9,50 m. per le opere *Aroldo* e *Aida* che si presenteranno tra il 15 agosto e il 20 ottobre dell'anno successivo. L'artista dovrà fornire oltre alle scene, che devono essere nuove, i praticabili del caso. Si stabilisce per il suo lavoro un compenso di cinquecento Lire per scena tranne che per l'immagine della scena del trionfo di *Aida*, cioè "Le porte di Tebe", dove il compenso sarà di ottocento Lire. Poiché la paga complessiva sarà di seimila trecento Lire si deduce che le scene saranno dodici. Il teatro pretende l'uso esclusivo delle scenografie e "provvederà per la loro buona conservazione".

Nell'Archivio teatrale si conserva anche un interessante scambio epistolare tra Campanini e Ferrarini⁴¹⁵. Il maestro comunicò il 19 giugno del 1913 per telegramma alle autorità del teatro di convincere Alessandro Bonci a cantare nella stagione di Parma e questo determinò una sostituzione del cartellone: verrà messo in scena *Un Ballo in Maschera*, pezzo di forza del tenore, invece che *Aroldo*. Ferrarini accettò e si congratulò della novità. La notizia arrivò a Carmignani soltanto poco prima dell'inaugurazione della stagione, quando probabilmente erano già ultimate le scene di *Aroldo*. Nell'ottobre del 1913, al momento del saldo finale del compenso a Carmignani, lo scenografo chiese altri denari per i lavori extra eseguiti⁴¹⁶.

Sembra che durante le trattative con il teatro, non molto amichevoli, Carmignani indispettito abbia aumentato le sue richieste. Infatti, se a novembre pretendeva quattrocentocinquanta sei Lire in più, a dicembre la cifra complessiva arrivò a quasi duemilacinquecento Lire. Lohengrin, quasi

⁴¹⁴ Archivio del Teatro Regio di Parma, b. 96, fasc. 1, doc. 3 ("Teatro Regio. Stagione verdiana. Forniture - (contratti)").

⁴¹⁵ Archivio del Teatro Regio di Parma, b. 96, fasc. 1, doc. 8 ("Centenario Verdiano. Copia lettere del Segretario Avv. Mario Ferrarini. Minute della corrispondenza di Mario Ferrarini, dal 21 gennaio 1913 al 28 novembre 1913, all'indirizzo di Cleofonte Campanini").

⁴¹⁶ Si tratta di praticabili o quinte varie per Oberto ("praticabili e tappeti e tre bandiere per il salone"), I Vespri siciliani ("alzato un soffitto, vasca della fontana"), Nabucco ("allungato uno spezzato. Praticabili, tappeto, tronco"), Un Ballo in Maschera ("cortinaggio delle scene 5 e 6; tappeto per la scena 6"). Archivio del Teatro Regio di Parma, b. 96, fasc. 1, doc. 3.8 ("Teatro Regio. Stagione verdiana. Forniture - (contratti)").

sicuramente all'indirizzo di Ferrarini, scrisse ironicamente⁴¹⁷: “ecco quanto ha decretato il Professor Carmignani. Con tutte le vostre ragioni ha aumentato la cifra. Evviva! Ciao saluti. Lohengrin”⁴¹⁸.

Per *Un Ballo in Maschera* il cast fu di primissimo ordine⁴¹⁹. Non a caso fu per approfittare della presenza del grande Alessandro Bonci il creatore di quella che in seguito diventerà la canonica coloratura in *È scherzo, od è follia?* – che si era deciso di sostituire *Aroldo* con questo titolo, e tanto *Ballo* come *Aida*, anch'essa con solisti celebri, furono programmate alternate durante la seconda parte di settembre.

Appena firmato il contratto, Carmignani si mise in moto e pensò innanzitutto alla sua equipe di collaboratori; saranno principalmente il pittore Voltini⁴²⁰ e anche “due scolari dell'Accademia” che col tempo sarebbero diventati artisti di primo piano: Enrico Bonaretti e Guido Montanari⁴²¹. Carmignani scrive a Voltini lo stesso giorno in cui firma la convenzione e all'indomani viaggia a Milano per procurarsi i materiali. Carmignani, come si disse prima, conosceva Voltini dai tempi di Buenos Aires: mentre Carmignani era già in Argentina, Voltini faceva il servizio di leva a Napoli dove conobbe un giovane artista di Vallo della Lucania, Pantaleo Amendola, che frequentava gli ambienti dell'Accademia di Belle Arti partenopea. Amendola, che mostrandosi più dinamico rispetto a Voltini, decise di partire per Montevideo e spinse il nuovo amico ad accompagnarlo. Il padre di Voltini si mostrò premuroso e di fronte all'evenienza, si adoperò a tessere una rete protettiva mettendosi in contatto con i compaesani di Roccabianca, il paese d'origine, emigrati in Uruguay. Lo zelante progenitore fece di più: avendo conosciuto il socialista Angelo Balestrieri, gli chiede di scrivere a suo genero perché aiutasse Giovanni in quanto costui è scenografo e vive in Argentina. Il genero di

⁴¹⁷Lettera datata l'8 dicembre del 1913. Archivio del Teatro Regio di Parma, b. 95, fasc. 1, doc. 3.8 (“Carteggio tra Cleofonte Campanini, Lohengrin Campanini, Comitato Esecutivo”).

⁴¹⁸ Per avere una idea dell'ammontare che chiedeva Carmignani – 2456 lire – può essere utile un confronto con il ricavato dei biglietti di una serata – il 14 settembre - di *Un Ballo in Maschera*: 9.218,50 lire. Ringrazio il dott. Paolo Mayer, del Teatro Regio di Parma, per averci messo a disposizione il bordereau di *Un Ballo in Maschera* recante tali indicazioni.

⁴¹⁹ Questo fu l'elenco di *Un Ballo in Maschera* che si presentò i giorni 14, 20 e 26 settembre 1913: Alessandro Bonci (Riccardo); Emilio Bione e Vincenzo Guicciardi (26. 9) (Renato); Giannina Russ e Raisa Rosa Burstein (26. 9) (Amelia); Ida Bergamasco e Tina Alassia (26. 9) (Ulrica); Teyte Maggie e Elisa Marchini (26. 9) (Oscar); Niccolò Fossetta (Silvano); Andrea Perello di Segurolo (Samuel); Ernesto Benasso Liani (Tom); Palmiro Domenichetti (Un Giudice); Prima ballerina: Rosina Galli. Maestro Direttore: Cleofonte Campanini. Direttore di scena: Carlo Ragni. Maestro del coro: Ferruccio Cusinati ed Eraclio Gerbella. Coreografo: V. Dall'Agostino. L'elenco di *Aida*, rappresentata i giorni 17, 21 e 24 settembre del 1914, fu, invece il seguente: Rappresentazioni: 17, 21 e 24 Settembre 1913 Interpreti: Ernesto Benasso Liani (Il Re); Ninì Frascani (Amneris); Giannina Russ (17. 9) e Carolina With (Aida); Giovanni Martinelli (Radames); Gaudio Mansueto (Ramfis); Giuseppe Bellantoni (Amonastro); Palmiro Domenichetti (Un Messaggero). Prima ballerina: Rosina Galli. Maestro Direttore: Cleofonte Campanini. Direttore di scena: Carlo Ragni. Maestro del coro: Ferruccio Cusinati ed Eraclio Gerbella. Coreografo: V. Dall'Agostino. Scene: Giuseppe Carmignani. Costumi: Chiappa. Impresa: Comitato per il Centenario Verdiano Direz. Amm. va Avv. Mario Ferrarini. Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

⁴²⁰ Voltini ha scritto un libro di memorie che, certamente risulta molto utile a Dall'Acqua per completare il quadro degli eventi. Tra l'altro la figura dello scenografo fu oggetto d'importanti studi che risultano in questi discorsi preziosi. Per i dati biografici di Voltini essenziale è il testo di Dall'Acqua (2018) e risulta anche di gran profitto Dall'Acqua 2015.

⁴²¹All'ultimo momento si aggiungono ai lavori altri due giovani collaboratori: Arturo Songa, figlio del famoso scenografo Carlo e un amico di questo di cognome Colombo. D, cfr. Dall'Acqua, 2018: 39.

Balestrieri è proprio Carmignani. Nel dicembre del 1902 Voltini ottiene il nulla osta per l'espatrio, pochi giorni dopo s'imbarca a Napoli per raggiungere a Genova la nave *Duca di Galliera* e arriva in Uruguay il 3 febbraio, dove la situazione politica è insicura. Non senza tentennamenti Voltini si decide ad attraversare il Rio de la Plata e così Carmignani e Voltini si trovano a Buenos Aires, prendendo residenza non lontano: Carmignani a Medrano 555 (o 655), ad Almagro, e invece Voltini a Vieytes 1690, nel quartiere proletario di Barracas. Carmignani risulterà vitale per Voltini, perché funzionerà come suo datore di lavoro: in Argentina lo chiama a collaborare per le scenografie del grande Leopoldo Fregoli e anche per eseguire decorazioni e scenografie in teatri di Rosario (El Círculo⁴²²) e di Buenos Aires (il Coliseo e il Victoria). È possibile che i due abbiano lavorato assieme anche in Uruguay: Marzio Dall'Acqua suggerisce la possibilità che Voltini abbia collaborato con Carmignani nelle scene di una prestigiosa *Aida* diretta da Leopoldo Mugnone nel Teatro Solís⁴²³.

Dall'epistolario risulta una diversità caratteriale tra i due che avrà conseguenze nel rapporto lavorativo. Carmignani e Voltini avevano pochi anni di differenza, Carmignani era maggiore di soli quattro anni, e malgrado la comune esperienza all'estero, si scriveranno sempre in tono formale, dandosi del "lei". È chiaro che Carmignani era persona intraprendente e che possedeva i giusti contatti nell'ambiente teatrale. Voltini invece si mostra introverso, fragile, necessitando sempre di una spinta per agire: sembra impersonare il modello tipico dell'artista volubile, misantropo, tanto da ritirarsi a un certo punto nelle lontane colline di Tandil, a trecentocinquanta chilometri da Buenos Aires, disdegnando gli eventi mondani e finanche i grandi festeggiamenti del Centenario argentino. Insoddisfatto dalla sua esperienza americana, Voltini lascia poi l'Argentina per intraprendere un'avventura iberica. Egli, nel quotidiano, sembra essere stata persona molto accomodante, perfino remissiva: il suo albergatore a Tandil si mostrava dubbioso quando l'artista gli proponeva ospiti per il suo albergo: "lo avviso di dirlo a lori come può essere di avere pazienza come aveva lei" ⁴²⁴. L'artista invece, risultava molto ambizioso nel terreno professionale: il lavoro nella scenografia appariva per lui come un ripiego. Da questo risulta che da una parte Voltini ha assoluto bisogno di Carmignani, ma il suo atteggiamento con il collega è ambiguo. Questo sarà chiaro nel rapporto tra i due nell'impegno del Centenario verdiano: infatti, a Parigi, Voltini riceve con entusiasmo l'offerta di collaborazione di Carmignani, salvo lamentarsi presto del fatto che il collega si prenda i meriti mentre

⁴²² Dall'Acqua afferma che Voltini collaborò con Carmignani nelle decorazioni del Teatro del Círculo comprese anche i lavori sul sipario del Teatro di San Nicolás de los Arroyos. Dall'Acqua 2018: 39.

⁴²³ Dall'Acqua 2018: 26.

⁴²⁴ Dall'Acqua 2018: 126.

lui fa il lavoro di manovalanza⁴²⁵. A ogni modo, quando ambedue saranno sotto le armi – tutti e due tenenti nella Grande Guerra – i rapporti saranno evidentemente molto cordiali.

VIII.3.2.2 *A proposito delle scene di Aida e Un Ballo in Maschera*

Le specifiche commissioni affidate a Carmignani per il Centenario verdiano non *potevano* che essere gradite a qualsiasi scenografo, ma soprattutto al parmigiano. Quanto pretende il libretto di *Aida* nella scena del trionfo (“Uno degli ingressi della città di Tebe”) è uno dei traguardi ambiti da qualsiasi artista delle scene, il culmine di quanto la parte visiva nel repertorio lirico possa mostrare. Carmignani, inoltre, ben avrà ricordato che fu suo nonno a dover progettare le scene per la prima dell’opera. Ma anche l’altro titolo, *Un Ballo in Maschera*, riservava opportunità uniche al creatore della parte visiva. Ben lo capisce Voltini: “i Templi Egiziani e la fantasmagoria della strega mi decisero facilmente, risposi affermativamente chiedendo quando si doveva dar principio all’opera.” Il risultato fu evidentemente molto positivo: Giuseppe Martini assicura che l’antro della strega di Carmignani “valeva da solo il prezzo del biglietto”⁴²⁶, una reazione che il Verdi del 1847, ancora interessato agli effetti scenici, avrebbe apprezzato perché lui, riferendosi a un’altra scena stregata, quella del *Macbeth*, molto si attendeva della risposta del pubblico: “se la cosa riesce bene, come me l’ha descritta Sanquirico, sarà un affare da sbalordire, e da far correre un mondo di gente soltanto per quello”⁴²⁷. Tutto ruotava intorno a quella “fantasmagoria” che evocava Voltini nella sua lettera. Si trattava di effetti realizzati con proiezioni da una lanterna magica su una tela trasparente e il “mondo di gente” sarebbe accorso soltanto perché la fantasmagoria in sé era una forte attrazione di quegli anni, come ben si capisce da un manifesto che fa promozione di queste fantasmagorie dove “i fantasmi son fatti con la massima accuratezza” e si assicura al pubblico “non esservi cosa che spaventi, poiché il Teatro sarà sempre illuminato”⁴²⁸.

Anche in questo momento verdiano, la soluzione geniale del nonno Magnani per la grotta del terzo atto di *Macbeth* nella versione del 1873 sarà stata presente in Carmignani, come lo è ancora nelle sagge considerazioni di diversi studiosi delle scene liriche. Il talento di Magnani immagina una soluzione che rifiuta riferimenti umani, naturalistici e suppone un antro che ha poco di grotta, risulta una gola spalancata, un vero grido – l’urlo di Macbeth. Coerentemente Olga Jesurum ricorda nella sua analisi la celebre opera di Edvard Munch⁴²⁹.

⁴²⁵ Dall’Acqua 2018: 39

⁴²⁶ Martini: 2018.

⁴²⁷ Viale Ferraro 1996: 29 è d’accordo con Conati 1981: 93.

⁴²⁸ Riprodotta in Viale Ferraro 1996: 40 e che si conserva presso il Museo del Cinema di Torino.

⁴²⁹ Riprodotta in Jesurum 1996: 133 e che si conserva nell’Archivio Storico Ricordi.

Ancora oggi quelle scene sono di enorme efficacia: Rinaldo Rinaldi sottolineò la spregiudicatezza cromatica e la sicurezza del pennello di Carmignani e Giuseppe Martini, indicò nelle scenografie l'effetto di profondità luministica e il solido gusto architettonico⁴³⁰. Alberto de Angelis ricorda Carmignani come un professionista di qualità, che nelle sue scenografie ha seguito un approccio realistico, esigendo fedeltà storica e precisione naturalistica; era un disegnatore preciso con un evidente tocco personale, soprattutto nel dosaggio del chiaroscuro⁴³¹.

VIII.4 Dopo il 1913

La vita artistica di Carmignani fu intensa dopo quel 1913 e, come già aveva fatto nel 1912 e nello stesso 1913, fu spesso incaricato dal Regio di occuparsi delle celebrazioni del Carnevale (1921, 1925 e 1926). L'artista fu chiamato a creare le scene dai più grandi artisti di prosa del suo tempo come Lyda Borelli, Ermete Novelli ed Ermete Zacconi. Parallelamente all'attività scenografica, Giuseppe Carmignani è stato pittore di paesaggi, nature morte e interni, partecipando a diverse mostre⁴³². Diverse istituzioni italiane ufficiali hanno acquistato le sue opere⁴³³.

Inoltre, in un certo senso, ereditando i compiti conservativi del nonno Magnani, Carmignani ha decorato la camera acustica del Teatro Regio di Parma, uno spazio che copre una superficie di 320 m², composta da diversi piatti di varie forme e dimensioni uniti tra loro, di tessuto di canapa, di 1,2 x 7,5 m. Il disegno di Carmignani riproduce elementi intagliati e realizzati con stucchi come nelle decorazioni dei palcoscenici del teatro. L'artista ha usato la tecnica della pittura a tempera, con pigmenti in polvere mescolati con una piccola quantità di grasso animale. Il lavoro fu eseguito direttamente sulla tela, senza alcuno strato precedente, tradizionalmente realizzato con pigmento grigio e grasso animale. La mancanza di questo strato ha una spiegazione: era necessario raggiungere la grande leggerezza che richiedevano le lastre e fu quella la causa del degrado e dei problemi di conservazione dell'opera. I tessuti furono montati su telai di legno per mezzo di chiodi metallici.

⁴³⁰ Martini 2019.

⁴³¹ De Angelis 1938.

⁴³²Nel novembre del 1925 espose nelle sale del teatro Regio. Nello stesso periodo si dedicò alla pittura e alle decorazioni in stucco per la sala riunioni dell'edificio della Camera di Commercio assieme a D. De Strobel, mentre progetta e dirige i lavori per la sala presidenziale (realizzata da E. Bonaretti) nello stesso edificio (Copertini, 1926). Nel 1936 partecipò con un acquarello, La chiesa del Pianadetto, alla seconda Mostra di arte paesaggistica di Parma organizzata dal sindacato (p. 59 del catalogo di Parma 1936).

⁴³³Alcune sue opere sono ancora conservate nei Palazzi Comuni dell'Emilia: Studio di composizione, Colorno e Pioverá? a Parma, esposto a Parma nel 1895 e 1897 (e ancora nel 1974: Godi). Nel 1930 la Pinacoteca acquistò un acquerello rappresentante la Piazza Ghiaia (A. Sorrentino, in Aurea Parma, XV (1931), p. 174, fig. 3). Nel 1911 la stessa Pinacoteca acquisì L'Arco di Tito.

VIII.5 Ritrovamento e restauro delle scene di *Un Ballo in Maschera*

Recentemente intorno alle scenografie di Carmignani per *Un Ballo in Maschera* si è verificato un fatto singolare: mentre a Buenos Aires si stava restaurando il sipario che Carmignani dipinse per il teatro El Círculo di Rosario, attività che risultò essere il seme della nostra curiosità per i teatri fluviali in Argentina, a Parma, qualche anno dopo, si procedeva a un altro recupero di Carmignani.

Successe che mentre si realizzavano lavori di pulizia in un deposito del teatro Regio furono trovate le scene quasi complete di quel *Un Ballo in Maschera* del settembre del 1913. Si trattava di un fatto veramente eccezionale, soprattutto se si tiene conto che Parma fu bombardata durante la Seconda guerra mondiale, fatto che provocò la distruzione di quel teatro Reinach che era proprietà di Campanini, nonché ingenti danni al Teatro Regio. Si commissionò a Rinaldo Rinaldi il difficile restauro. Rinaldi dovette spiegare quelle scene e incollare i numerosi frammenti che si erano staccati con carta giapponese. In alcuni punti fu necessario integrare le parti mancanti con carta di scena e, per dare consistenza al tutto, il fragile materiale fu fatto aderire a un supporto di garza. Le enormi dimensioni delle scene rendevano l'operazione assai difficoltosa, in quanto fu necessario estendere il fondale senza provocare ulteriori strappi. Certamente il tutto fu possibile grazie a un'equipe eccezionale che risultò in grado di applicare le tecniche artigianali storiche. L'operazione fu un'altra occasione per i parmigiani di ritrovarsi intorno all'amato patrimonio locale. Dice la regista dello spettacolo, Marina Bianchi, giustificando l'arduo sforzo: "noi abitiamo la terra di Verdi"⁴³⁴.

Le scene di Carmignani salirono ancora trionfalmente alla ribalta nella produzione di *Un Ballo in Maschera* del 2019. Fu allora palese quanto quelle fatiche risultarono pienamente giustificate mettendo lo spettatore in contatto con un'eccellenza che, purtroppo, sembra consegnata al passato.

⁴³⁴ Rai Tre. *Prima della Prima* - Puntata del 30 maggio 2019.

VIII.6 Bibliografia

Adami, Giuseppe

1945 *Museo Teatrale alla Scala. Un Secolo di Scenografia alla Scala*, Milano, Emilio Bestetti.

Bernardoni, Virgilio

2010 *L'immaginario scenico di Luigi Illica librettista. Il caso Isabeau*, in Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati (a cura di), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 203-220.

Bonatti Bacchi, Maurizia

1989 *Il Teatro di Girolamo Magnani*, Fidenza, Comune di Fidenza.

Conati, Marcello

1981 *Aspetti della messinscena del 'Macbeth' di Verdi*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 3 (1981), pp. 69–120.

Dall'Acqua Marzio (a cura di)

2015 *Giovanni Voltini (1875-1964). Radici. Il pittore, il cittadino di Roccabianca*, catalogo della mostra tenuta al Castello di Roccabianca dal 29 agosto al 1° novembre 2015, Parma, Stamperia scrl

2018 *Giovanni Voltini (1875-1964) Scenografo. Dall'America Latina alle celebrazioni del primo centenario della nascita di Verdi*, Parma, Pareidolia/Imaginaría 4

De Angelis, Alberto

1938 *Scenografi italiani di ieri e di oggi; dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi*, Roma, Cremonese.

Hermida, Élica e Ibarlucia, Ricardo (a cura di)

2017 *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias, El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.

Jesurum, Olga

1996 *Girolamo Magnani, interprete visivo delle idee di Verdi*, in Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di Musica "A. Boito" 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.

Martini, Giuseppe

2018 *Carmignani a celebrare il primo centenario della nascita di Verdi*, in Marzio Dall'Acqua (a cura di), *Giovanni Voltini (1875-1964) Scenografo. Dall'America Latina alle celebrazioni del primo centenario della nascita di Verdi*, Parma, Pareidolia/Imaginaría 4, pp. 47-48.

2019 *Un Ballo in Maschera*, in Teatro Regio di Parma - Programma di sala, Parma, Edizione del Teatro Regio.

Santarone, Paolo

1911 *Divagazioni sul tema Isabeau, come nacque e come sarà la messa in scena*, in «La Lettura», a. XI, pp. 26-32.

Viale Ferrero, Mercedes

1996 *'Servire il Dramma'. Le idee di Verdi sulla scenografia*", in Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di Musica "A. Boito" 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, pp. 25-45.

IX. Non solo opera: balletto, sainete e altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni

di Bruno Ligure e Carmen Rueda Borges⁴³⁵

Una panoramica sulla penetrazione dell'opera nel continente sudamericano non può fare a meno di occuparsi di tutte quelle forme spettacolari, con le quali la lirica intreccia spesso il proprio destino attraverso una fluida compenetrazione di maestranze, artisti, pubblico e scrittori per la scena. Se la complessità dello spettacolo operistico si realizza attraverso l'ampio ventaglio degli operatori che esso convoca, a questo appello non possono mancare la danza e il *sainete*, genere spettacolare di carattere comico e popolare autoctono, con contributi musicali⁴³⁶, che nel tempo delle grandi migrazioni assumono un ruolo non secondario nell'efficace resa degli allestimenti in arrivo dall'Europa.

All'interno del presente capitolo, la fortuna del balletto europeo e le contaminazioni del *sainete*, sono ricostruite attraverso due contributi che, se da una parte rispondono alla necessità di ricostruire secondo un'ottica complessiva una storia rimasta finora confinata ai margini della storiografia, dall'altra rappresentano la speranza di ulteriori sviluppi nella ricerca. Gli ostacoli da superare sono numerosi: alla difficoltà di reperire la documentazione d'archivio, si somma uno specifico profilo della ricerca accademica in Sudamerica, che finora è stata generalmente improntata a prospettive localistiche. Salvo qualche virtuosa eccezione, gli studiosi si sono infatti interessati per la maggior parte sui materiali autoctoni etnici, folkloristici o della musica accademica creata in sito, trascurando l'apporto degli artisti arrivati d'oltre Oceano.

La prima parte del capitolo, a opera di Bruno Ligure, mostra efficacemente le problematiche al centro della ricerca sul tema della danza: le caratteristiche girovaghe dei gruppi, l'iniziale costituzione familiare e avventurosa delle compagnie, la progressiva "industrializzazione" attraverso gestioni imprenditoriali sempre più robuste. Al centro di queste riflessioni, Ligure colloca l'attività in un sito teatrale centrale per lo sviluppo del balletto nelle rotte fluviali: la piazza di Rosario, il cui ruolo di crocevia per gli snodi delle compagnie operistiche è già emerso nei capitoli precedenti.

La seconda parte del capitolo, firmata da Carmen Rueda, ci mostra la presenza musicale e il ruolo della danza e del *sainete* nel primo teatro uruguayano, cui è attribuita la funzione di superamento delle differenze tra le fazioni politiche impegnate nella formazione del giovane stato unitario. Risulta

⁴³⁵ Bruno Ligure è autore del § X.1; Carmen Rueda Borges del § X.2.

⁴³⁶ Pellettieri 2002: 201-218.

utile, a questo proposito, sottolineare come una danza locale, il *cielito* sembri ricoprire un ruolo d'identificazione utile alla costruzione di un'identità nazionale. Il testo fornisce inoltre interessanti notizie di un balletto infantile, *En el Olimpo*, dell'importante compositore locale León Ribeiro.

IX.1 Il balletto europeo in Argentina nell'Ottocento: considerazioni preliminari sulla piazza di Rosario

Nell'ultimo ventennio del diciannovesimo secolo, il potenziamento delle connessioni fluviali sul Rio Paraná e di quelle ferroviarie con la città di Buenos Aires non può che aver incrementato le possibilità lavorative per tutti quegli artisti tercorei che compivano la traversata dell'oceano per un ingaggio – inizialmente – solo bonaerense. Risulta infatti facilmente comprensibile come un successo ottenuto nella capitale potesse facilmente costituire un lasciapassare per la provincia. Tale itinerario non era, tuttavia, l'unico possibile. Vi era infatti, per gli artisti, la possibilità di esibirsi dapprima in Cile, partendo magari da New York, trasferendosi California e continuando quindi verso Sud lungo il Messico, Cuba, Venezuela e Perù. Era quindi a quel punto possibile passare in Argentina attraverso Mendoza, facendo tappa a Rosario, giungendo infine a Buenos Aires, punto da cui il viaggio poteva ulteriormente proseguire attraverso l'Uruguay e il Brasile, per concludersi con un ritorno diretto in Europa. Nella nostra rassegna incontriamo compagnie attive su entrambe le rotte – pacifica ed atlantica – che vedono la città di Rosario come crocevia.

Le compagnie di danza giunte a Rosario nei primi tre quarti dell'Ottocento erano di carattere familiare. È questo il caso dei fratelli José e Carolina Toussaint, attivi nel 1823, José Cañete e sua figlia Juana (1829), Philippe e Caroline Caton (1832), Guglielmina ed Errico Priggioni (1844), la compagnia di Giovanni Rousset (1857), la Thierry-Bernardelli (1860), e quella di Giovanni Pratesi a partire dal 1865. Questi gruppi potevano aumentare il loro organico facendo leva anche su artisti indipendenti che integravano via via il gruppo. Essendo il coreografo di queste compagnie, oltre che ballerino, spesso anche musicista (e spesso anche capo famiglia), le possibilità coreografiche erano per forza di cose limitate alla sua esperienza precedente come danzatore al servizio di altri coreografi. Questo può essere uno dei motivi di quell'interessante fenomeno di "ritardo" che si verifica nella diffusione del repertorio ballettistico europeo in Sudamerica. In questo senso può considerarsi esemplare il caso di *Flore et Zéphire* di Charles Louis Didelot (Londra, 1796; San Pietroburgo, 1802 e 1818; Parigi 1815-1831), i cui caratteri vengono ripresi a Parigi da Pierre Gardel con *Le retour de Zéphire* nel 1802, da Louis Duport con *L'Hymen de Zéphire ou le volage fixé* nel 1806 e nel 1812, a Vienna da Pierre Aumer con *Zéphire et Flore* nel 1814, a Milano da Jean Coralli con *Les noces de Zéphire et Flore* nel 1816, a Londra da Deshayes figlio col *Zéphire berger* nel 1835 e infine da Carlo Blasis col titolo

originale nel 1847. Celestina Thierry fu allieva prediletta dei coniugi Blasis, ed esportò il *savoir-faire* della scuola di ballo milanese dapprima in Europa e poi a New York, in California, in Messico, in Perù, a Valparaiso in Cile, a Buenos Aires, a Rosario, e infine a Montevideo, prima di ritornare in Europa. *Zéfiro y Flora* venne da lei danzato nel 1860-1861 in Argentina, mentre in Europa negli anni 1860 ci si avviava già verso tematiche e soluzioni tecniche ben differenti.

Altri danzatori, nell'impossibilità di scalare le vette dei teatri, trovavano nella tournée altre possibilità di lavoro e di guadagni non indifferenti, portando così idee innovative nelle città europee minori, e ovviamente anche nel nuovo continente, avido di novità. Un fenomeno particolare di filiazione caratterizza quindi i dispositivi del balletto europeo: i ballerini meno in vista, raramente nei ruoli principali, erano quelli più propensi ad allargare i propri orizzonti (geografici e non) e a spaziare tra i generi (serio, mezzo carattere, comico-grottesco, oppure "di rango francese") andando spesso oltre i paradigmi fissati dai teatri lirici, in cui formazione iniziale, corporatura e carattere psicologico dei personaggi erano spesso determinanti nell'orientamento di una carriera.

Non stupirà quindi che proprio grazie al contributo delle opere più note – spesso di repertorio – sia stata possibile la capillare diffusione della tecnica accademica in Sudamerica, perché le scene di alcuni balletti di repertorio facenti parte dell'immaginario europeo (*La Fille mal gardée*, *Flore et Zéphire*, *La Sylphide*, *Giselle*, *Catarina ou la fille du Bandit*, etc.), costituivano i loro principali cavalli di battaglia. L'esportazione di questi titoli non era solo una prerogativa degli artisti: vi era senza dubbio una logica di *connaissance* nella ricezione del pubblico. Coloro che erano immigrati nel nuovo mondo potevano magari ritrovare alcuni degli elementi formali visti precedentemente nella madre patria.

Verso la fine del secolo si possono però rintracciare anche altri tipi di configurazioni, distanti da quella delle piccole compagnie: ad esempio, non sono rari i casi di alcuni impresari europei che bandivano audizioni in Europa con lo scopo esplicito di esportare balletti interi con mezzi e capitali più consistenti. Un periodico di Milano pubblicò il seguente avviso:

Esportación Coreografica – urgentemente se necesitan 300 bailarinas para los teatros de Londres, Praga, Berlin, Pietroburgo, Mosca, New York y Boston. Enviar prontamente las fotografías a la Agencia Carozzi en Milan Piazza del Duomo n. 25.⁴³⁷

⁴³⁷ «La Gaceta Musical», 17 maggio 1884. Edizione digitale a cura dell'Istituto per lo studio della musica latino americana: AA.VV. 2011.

È importante sottolineare come nell'ultimo quarto dell'Ottocento il divario temporale tra le novità europee e i loro riallestimenti in Argentina si vada via via riducendo. Basti pensare all'*Excelsior* di Manzotti-Marenco andato in scena nel 1881 a Milano e allestito a Buenos Aires già nel 1883 grazie alla compagnia di Angelo Ferrari, oppure al *Brahma* di Monplaisir-Dall'Argine (Scala, 1867) la cui ripresa – posteriore alla morte del coreografo avvenuta nel 1877 – venne realizzata nella capitale argentina a minima distanza da altre città europee⁴³⁸.

L'inizio del XX secolo è marcato dall'industrializzazione delle compagnie, come testimoniato dall'imporsi sul mercato interoceanico della Società Teatrali Italo-Argentina e della Società Teatrale Internazionale (cfr. § II) grazie alla quale si consolidano i rapporti fra teatri italiani, francesi e argentini. La città di Rosario viene quindi integrata nei circuiti più importanti – quali la Compagnia di Cesare Ciacchi e La Drammatica di Roma, nell'orbita di Walter Mocchi (Paoletti 2020) – in cui il ruolo della danza rispetto all'opera risente di un vuoto storiografico che ne metta in luce almeno i tratti essenziali e i coreografi coinvolti. La ricchezza storica dei danzatori in Argentina nel XIX secolo va perciò al di là di ciò che hanno messo in scena, perché la loro unicità risiede proprio nell'itinerario percorso per giungere nel paese; e non è solo questione di cosa i ballerini abbiano esportato e in quale modo, ma anche di ciò di cui si sono appropriati nei diversi luoghi in cui hanno transitato. Si hanno notizie ad esempio di Celestina Thierry, che oltre al proprio repertorio interpreta la *zamacueca* assieme a Fernando Orozco in occasione dell'apertura del Teatro Municipal di Santiago del Chile⁴³⁹. Che cosa produceva l'incontro di due culture coreutiche così diverse, l'una appartenente alla cultura orale andina e l'altra alla musica colta di tradizione scritta europea?

Una potenziale ricerca sulla danza europea a Rosario in tempi "remoti" e scarsamente documentati, come la seconda metà dell'Ottocento – quando tra l'altro la città passa da tremila a centomila abitanti – non è però scevra da una certa complessità metodologica. Diverse sono le problematiche da sviluppare per tentare di ricomporre un discreto mosaico umano, economico e artistico. Dapprima, sarà necessario comprendere la configurazione socio-economica della città, mettendo in luce il fattore migratorio con le sue specificità; sarà poi indispensabile individuare quali teatri fossero in attività e quali tipi di spettacoli venivano prodotti; si procederà quindi alla stesura di una cronologia primitiva che permetta di identificare i nomi degli artisti; per quel che riguarda l'impianto

⁴³⁸ San Pietroburgo, 1884; Parigi, Teatro Eden, 1886; Buenos Aires, Teatro Colón, 1886; Torino, Teatro Regio, 1887. La compagnia che lo portò a Buenos Aires era quella di Attilio Bonesi e Giovannina Limido, formatasi alla Scala con Giovanni Casati.

⁴³⁹ Pereira Salas 1957: 42-45.

teorico, si dovranno tenere in considerazione gli strumenti propri ai coreografi dell'Ottocento⁴⁴⁰, che, sebbene siano già molto rari nelle biblioteche e negli archivi europei, permetteranno di farsi un'idea dei processi tecnico-compositivi del balletto. È infatti indispensabile avere un quadro chiaro della formazione e delle esperienze lavorative europee di coloro che si sono recati in Sudamerica: ciò permetterà di meglio strutturare una problematica ancora più profonda, vale a dire quella che emerge dal rilevamento di episodi di trasmissione della tecnica accademica e dei ruoli ballettistici. Non si potranno inoltre tralasciare le storie personali di coloro che si sono stabiliti a lungo termine in Argentina, come Giovanni Pratesi, fratello del celebre Gaspare, apparso a Buenos Aires nel 1865. Nel 1879 fondò una propria scuola di ballo che sembra essere durata almeno fino al 1886⁴⁴¹.

La letteratura critica sulla danza nelle province argentine scarseggia e vi è quindi la necessità primaria di effettuare un meticoloso lavoro di rilevamento di dati nei periodici dell'epoca. Questi sono talvolta conservati anche al di fuori delle Americhe, e più specificamente nelle biblioteche di Spagna, Italia, Francia e Germania, in memoria di quelle dinamiche di andata e ritorno compiute da chi attraversava l'Atlantico. Pertanto, il presente contributo, riportando una prima rassegna di alcuni dei principali interpreti attivi nello snodo centrale di Rosario lungo il corso dell'Ottocento, ha inteso dissodare alcune tematiche che emergono dallo spoglio emerografico: nomi di artisti e compagnie intorno a cui sarà necessario nei prossimi anni occuparsi a partire da un esteso lavoro di équipe, per ricostruire nella sua interezza un affresco spettacolare che appare molto più variegato e complesso di quanto la storiografia abbia finora evidenziato.

IX.2 Gli antecedenti di opera e balletto a Montevideo nel secolo XIX

La ricostruzione della storiografia degli antecedenti dell'opera e del balletto nel diciannovesimo secolo nella città di Montevideo, capitale dell'Uruguay, presenta difficoltà analoghe a quelle già poste da Bruno Ligure riguardo alla città argentina di Rosario. Il Teatro Solís di Montevideo fu inaugurato il 25 agosto 1856 con l'opera *Ernani* di Verdi. Il primo balletto nazionale, *Nocturno Nativo*, fu presentato il 23 novembre 1935; si trattava di un'opera del compositore italo-uruguayano Vincenzo Ascone. Ma, cosa accadde prima di queste emblematiche inaugurazioni in Uruguay? La risposta a questa domanda si trova nella storia teatrale della Banda Oriental, entità culturale – prima ancora

⁴⁴⁰ Si tratta dei libretti, degli spartiti per orchestra e degli spartiti per violini ripetitori con annotazioni dei passi o della mimica, quaderni di esercizi, disegni, annotazioni semplici della coreografia, etc.

⁴⁴¹ AA.VV. 1954: 1291-1292. È riportato in quell'anno come "Maestro de Baile" alla Calle Alsina 740 (AA.VV. 1886: 923).

che giuridico-amministrativa – che precede l’istituzione della República Oriental dell’Uruguay e il cui processo di indipendenza avrebbe dato origine al nuovo paese⁴⁴².

Questa sezione del saggio intende analizzare l'emergere di opere spettacolari il cui argomento si basa su fatti storici – o sulla loro idealizzazione – che si riferiscono al processo di indipendenza della Banda Oriental; territorio conquistato e colonizzato dagli spagnoli nel 1564 e che fece parte del Vicereame del Rio de la Plata fino alla Dichiarazione di Indipendenza del 25 agosto 1825. Durante questo processo il sentimento di appartenenza era incarnato da un gruppo guidato da un *caudillo*, figura carismatica tra i *gauchos* che si distingueva per il suo coraggio, la ricerca di libertà e l’abilità nel lavoro rurale. Intorno al 1808, come simbolo di identificazione con il proprio gruppo – e per differenziarsi dai rivali – i nastri rossi o azzurri (in seguito bianchi) iniziarono a essere usati nei cappelli e nelle braccia dei *gauchos*. Questa particolarità era chiamata “divisa” e distingueva le fazioni opposte di *gauchos* rossi oppure bianchi che, guidati da un leader, si confrontano tra di loro e anche con gli spagnoli e portoghesi intorno all’agognata indipendenza dal territorio chiamato Banda Oriental⁴⁴³.

Questi scontri hanno ispirato opere spettacolari più o meno idealizzate. Pertanto, per indagare sull'origine del teatro in quest’area, ho deciso di organizzare l'approccio della documentazione in due fasi: la prima basata sulla raccolta delle fonti e la seconda sull’analisi degli elementi che hanno costituito le opere teatrali basate su argomenti patriottici uruguayani. Innanzitutto, è stato osservato che il teatro a tema storico avvia, insieme ai *sainetes* di argomento rurale, il primo autentico teatro uruguayano. Dalla ricerca condotta nell'Archivio del Museo Histórico Nacional e nel Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís ho ricavato un corpus di ventisette opere teatrali che si elencano di seguito.

Tabella 1: *Corpus* di opere teatrali del Teatro Histórico Uruguayo (1808-1897)

Anno	Autore	Titolo	Teatro
1808	Juan Francisco Martínez	La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada	Casa de Comedias di Montevideo
1816	Bartolomé Hidalgo	Sentimientos de un patricio (o “Sentimientos de un patriota”)	Coliseo di Montevideo
1816	Bartolomé Hidalgo	La libertad civil	Casa de Comedias
1816	Bartolomé Hidalgo	El triunfo	Casa de Comedias
1818	Anónimo	El detalle de la Acción de Maipú	Casa de Comedias
1832	Carlos Villademoros	Los Treinta y Tres	Casa de Comedias

⁴⁴² Williman 1998: I, 113-118; II, 5-30.

⁴⁴³ L’identificazione dei *gauchos* attraverso la divisa è studiata dallo storico José Williman nel suo testo “Historia Uruguaya: La Banda Oriental en la lucha de los Imperios”, (1998, vol. 1, pp. 113-118; vol. 2, pp. 5-30).

1852	Francisco Xavier De Acha	La fusión	San Felipe de Montevideo
1852	Pedro Pablo Bermúdez	El charrúa	San Felipe (en 1856 en el Solís)
1856	Alejandro Magariños Cervantes	Amor y Patria	Victoria di Buenos Aires
1856	Heraclio Fajardo	Camila O’Gorman	Solís
1859	Eduardo Ximénez	Virtud y fe (o “La Reconquista de Montevideo”)	Solís
1859	Eduardo G. Gordon	Después del triunfo (o “La libertad de Italia”)	Solís
1860	Antonio Díaz	Los hijos de la libertad	Solís
1860	Antonio Díaz	El Capitán Albornoz	San Felipe
1862	Antonio Díaz	Los Treinta y Tres orientales libertadores	Solís
1864	Antonio Díaz	El primer grito nacional	San Felipe
1864	Eduardo G. Gordon	La Patria	San Felipe
1865	Antonio Díaz	Los mártires de Quinteros	San Felipe
1867	José H. Uriarte	Garibaldi en San Antonio	San Felipe
1877	Antonio Díaz	Los hijos de Dantón	Solís
1885	Orosmán Moratorio	Patria y Amor	La Plata (Repubblica Argentina)
1894	Pedro Pablo Bermúdez	Un Oriental	San Felipe
1895	Antonio N. Pereira	El martirio de un patriota	Solís
1896	Abdón Arózteguy	Ituzaingó	La Plata
1896	Abdón Arózteguy	Heroísmo	Solís
1896	Félix Sáenz	Nueva Troya	La Plata
1897	Antonio N. Pereira	La lucha fratricida y la Conciliación	Solís

Dalla tabella precedente risulta che l'inizio delle opere sceniche con argomento patriottico coincide con il movimento Juntista rioplatense del 1808. Fino alla fondazione del Teatro Solís, nel 1856, la Casa de Comedias fu il luogo di diffusione dei drammaturchi cosiddetti ‘orientali’. Inaugurato nel 1793, rappresentò il primo teatro montevideano; era situato in un angolo con ingresso principale sulla via 1º de Mayo e aveva una facciata laterale di fronte al Fuerte de Gobierno. Attualmente, in questo luogo è insediata la Piazza Zabala.

L'altra sala di spettacolo in cui venivano rappresentati i drammi patriottici era il Teatro San Felipe, che fu demolito a causa di problemi edilizi e fu reinaugurato nel 1878. Nel 1905 l'edificio coloniale fu abbattuto insieme ad altri edifici di quel blocco e fu edificata la residenza della famiglia Ortiz de Taranco. Il luogo, noto attualmente come ‘Palacio Taranco’, fu ceduto allo Stato nel 1940 ed è oggi sede del Museo delle Arti decorative di Montevideo.

Studiare le sale teatrali e il loro successivo sviluppo ci avvicina al contesto sociale in cui furono rappresentate le opere descritte e ci permette di valutare la rilevanza che in loro aveva la musica,

ovvero il primo obiettivo di questo saggio. Pertanto, delle opere riportate nella precedente tabella, è stata fatta una selezione che ne descriva gli argomenti, costruisca gli schemi attuativi e permetta di dedurre il ruolo della musica in ciascuna di esse. Il criterio alla base di questa decisione si basa sull'accessibilità delle fonti documentarie. Delle ventisette opere trovate, solo quattordici presentano dati musicali precisi, quindi il nostro universo di studio è stato ridotto all'insieme di opere che sono presentate di seguito.

Anno	Autore	Titolo	Teatro	Struttura drammatica	Musica
1808	Juan Francisco Martínez	<i>La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada</i>	Casa de Comedias de Montevideo	Dramma in due atti	Coro e ballo di cielito
1816	Bartolomé Hidalgo	Sentimientos de un patricio (o "Sentimientos de un patriota")	Coliseo de Montevideo	Melologo o unipersonale	Contrappunto ritmico tra il personaggio parlante e il coro a cappella
1816	Bartolomé Hidalgo	La libertad civil	Casa de Comedias	Dramma in un atto	Coro a cappella in stile responsoriale con ciascuno dei tre personaggi
1816	Bartolomé Hidalgo	El triunfo	Casa de Comedias	Melologo o unipersonale in versi	Coro a cappella che enfatizza i frammenti in forma di eco
1818	Anónimo	El detalle de la Acción de Maipú	Casa de Comedias	Sainete in un atto	Danza di cielito e coro maschile con accompagnamento di chitarra
1832	Carlos Villademoros	Los Treinta y Tres	Casa de Comedias	Commedia in tre atti in versi	Danza di cielito e coro maschile con accompagnamento di chitarra
1852	Francisco Xavier De Acha	La fusión	San Felipe de Montevideo	Dramma in quattro atti, in prosa e verso	Danza di cielito con accompagnamento di chitarra Coro maschile e femminile in sezioni di cappella e con accompagnamento di chitarra
1852	Pedro Pablo Bermúdez	El charrúa	San Felipe (nel 1856 nel Solís)	Dramma in cinque atti	Coro maschile e femminile a capella. Marcia del tamburo quando attuano Carballo e gli spagnoli
1860	Antonio Díaz	El Capitán Albornoz	San Felipe	Dramma in tre atti	Danza di cielito con accompagnamento di chitarra Coro maschile e femminile con accompagnamento di chitarra
1864	Eduardo G. Gordon	La Patria	San Felipe	Sainete drammatico in un atto in verso	Danza di cielito con accompagnamento di chitarra. Estilo con accompagnamento di chitarra
1895	Antonio N. Pereira	El martirio de un patriota	Solís	Sainete drammatico in un atto in verso	Estilo con accompagnamento di

					chitarra. Inno Nazionale. Introduzione e coro
1896	Abdón Arózteguay	Ituzaingó	La Plata	Sainete comico lirico in un atto e quattro scene	Tango ballato e cantato con accompagnamento di chitarra e bandoneon
1896	Abdón Arózteguay	Heroísmo	Solís	Dramma in due atti e otto scene	Ballo di cielito con accompagnamento di chitarra. Media caña ballata e cantata con accompagnamento di chitarra. Pericón cantato e ballato con accompagnamento di chitarra
1897	Antonio N. Pereira	La lucha fratricida y la Conciliación	Solís	Sainete drammatico in un atto	Baile di cielito con accompagnamento di chitarra. Inno Nazionale

Nella seconda fase del lavoro con le fonti documentarie, ho deciso di cercare un sistema che consenta di analizzare il contesto che sta alla base delle opere del teatro storico uruguayano. Per poter analizzare il significato di quelle opere che hanno modellato la storia del teatro uruguayano tra il 1808 e il 1897 è utile lo strumento dello schema attanziale (Greimas 1971) che consiste nello stabilire un “destinatore” da cui parte il messaggio dell'opera (da non confondersi con l'autore, perché in diverse occasioni si tratta di un sentimento – lealtà, patriottismo – o un fatto che lo spettatore percepisce durante lo sviluppo dell'azione), un soggetto (incaricato di sviluppare l'azione principale), il destinatario (colui che riceverà il messaggio dell'opera), l'assistente (il collaboratore del soggetto), l'oggetto (quanto desidera raggiungere il soggetto) e l'avversario (colui che cerca di impedire l'azione del soggetto).

Descrivendo la trama derivandone lo schema attanziale, è possibile dedurre la funzionalità che ebbe la musica all'interno dell'opera. Tuttavia, è essenziale la presenza di dati musicali che supportino tale tesi. Di seguito, sono descritte tre opere a titolo di esempio: *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, *La fusión* e *La lucha fratricida y la Conciliación*.

IX.2.1 La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada (1808)

La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada è scritta dal sacerdote Juan Francisco Martínez nel 1808. L'opera, messa in scena in una solenne funzione organizzata dal Cabildo, è presentata in prima alla Casa de Comedias di Montevideo il 12 Agosto 1808. Come “destinatore” troviamo un sentimento: la lealtà, che guida la Ninfa Montevideo (un argomento ovvio) verso il suo oggetto, la Ninfa Buenos Aires, essendo il popolo di Buenos Aires il destinatario. Come avversari appaiono il dio Nettuno che favorisce gli Inglesi e, ovviamente, questi ultimi. Ci sono diversi assistenti: il dio Marte

che patteggia per patrioti e spagnoli nella parte orientale; il governatore Ruiz Huidobro, il generale Santiago Liniers, l'illustre Cabildo, il Comercio, i proprietari terrieri. Il dramma si riferiva a una circostanza storica e contemporanea: l'opera esprimeva infatti una furiosa critica alle ambizioni imperialiste dell'Inghilterra. Il ruolo della musica nell'opera era quello di fornire un commento sonoro e questo servirà da modello per le opere successive.

IX.2.2 La fusión (1852)

La fusión, scritta da Francisco Xavier de Acha nel 1852 e presentata nello stesso anno al Teatro San Felipe di Montevideo, si concentra sugli eventi dell'8 ottobre 1851 nella capitale urugaiana. Quel giorno fu reso pubblico l'accordo di pace che pose fine alla Guerra Grande che aveva diviso gli orientali per anni, affrontandoli in una lotta che ebbe origine nelle rivoluzioni del generale Fructuoso Rivera contro il governo del presidente Manuel Oribe. Sebbene accanto ad altre motivazioni il tema centrale risulti l'amore per la patria, ne *La fusión* il modello classico del dramma storico-patriottico è in qualche modo modificato in ciò che si riferisce al destinatario che, in questo caso, è duplice: la Pace di ottobre e l'amicizia che il soggetto, Don Antonio, prova per i fratelli Don Juan e Don Manuel separati dalla lotta tra fazioni. L'oggetto del desiderio di don Antonio è quello di raggiungere la riconciliazione dei suoi amici, come simbolo dell'unione nazionale. Il destinatario è la Patria, la felicità generale e personale dei suoi amici. Doña Ana, moglie di Don Juan, suo figlio Enrique e la sua amata cugina María, figlia di Don Manuel, sviluppano il ruolo di assistenti. Dal punto di vista musicale, si distingue la danza del *cielito* con l'accompagnamento di chitarra, un coro maschile e femminile in sezioni di cappella e con l'accompagnamento di chitarra.

IX.2.3 La lucha fratricida y la Conciliación (1897)

Nel 1897, Antonio N. Pereira scrive uno "schizzo storico drammatico" in un atto intitolato *La lucha fratricida y la Conciliación*, presentato al Teatro Solís. È anch'esso una critica delle divisioni partigiane ed è ispirato dal momento in cui all'interno del paese, stanco delle lotte intestine, viene creato un ampio orizzonte di aspettativa per le opere che promuovevano una politica della fusione. Nella *pièce* viene ricordato l'eroe nazionale José Gervasio Artigas (1764-1850) e sono citate alcune delle sue frasi famose, come "la mia autorità emana da voi e cessa davanti alla vostra presenza sovrana". Il dramma culmina quando Doña Leonor prende una bandiera nazionale e ricopre con essa il colonnello Valiente, nel mezzo, e Luisa e Laura sui due lati, esclamando: "E che la bandiera nazionale copra sempre tutti gli orientali con la sua dolce ombra!". Il fondale si alza e si vede l'apoteosi della Patria e della Pace. Le figure di Artigas e Lavalleja appaiono mentre sembrano stendere la mano destra

benedicendo i loro figli. Lamas e Saravia formano un gruppo, appaiono i commissari della pace e il popolo offre loro ramoscelli di ulivo e corone. Si sente l'inno nazionale e dopo il sipario si abbassa lentamente.

IX.2.4 En el Olimpo (1895): antecedente del balletto uruguayano

Dallo studio di queste opere si conclude che la musica ha svolto un ruolo fondamentale nel consolidamento di un'attività spettacolare autonoma in Uruguay. In primo luogo, ha contribuito al sentimento di appartenenza regionale, come è dimostrato dal dramma di Juan Francisco Martínez nel 1808. Dopo, l'adesione alla divisa bianca o rossa fu palese nei *sainetes* rurali quali *El detalle de la acción de Maipú* (anonimo, 1818) e *El martirio de un patriota* di Antonio Pereira nel 1895. In essi prevale la presenza del ballo *cielito* con accompagnamento di chitarra. Alla fine, l'ideale della Patria ne esce consolidato, come dimostra il *sainete* drammatico *La lucha fratricida y la Conciliación* di Antonio Pereira del 1897, nel quale viene superato lo scisma settoriale nella ricerca dell'unità nazionale. Pertanto, l'opera culmina con l'inno nazionale cantato dagli attori e dal pubblico.

Parallelamente allo sviluppo del teatro a soggetto storico nelle sue ultime manifestazioni, viene presentato il balletto *En el Olimpo* (1895), creato da un compositore uruguayano, León Ribeiro. Si tratta del più antico caso di questo tipo finora conosciuto, scoperto grazie alle ricerche condotte dal musicologo Leonardo Manzino durante la preparazione del suo lavoro *León Ribeiro: Sesquicentenario del Compositor Romántico Uruguayo*⁴⁴⁴. Infatti, tra le opere composte da León Ribeiro (1854-1931), Manzino presenta l'opera come *Pantomima Mitologica En el Olimpo* e descrive il contesto come segue:

Nell'ambito delle attività di carnevale dell'anno 1895, *El Ateneo* di Montevideo ha organizzato diversi eventi. L'8 febbraio 1895, il quotidiano *La Razón* de Montevideo annunciò la partecipazione al Teatro Solís di una "grande compagnia infantile" nel quarto spettacolo della stagione pubblicizzato come "Kermesse del Ateneo de Montevideo". Questa compagnia infantile fu il corpo di ballo che presentò la pantomima *En el Olimpo* di Samuel Blixen con musica di León Ribeiro [...]. Questo balletto infantile di Ribeiro, strumentato per orchestra sinfonica, è un antecedente del popolare balletto per bambini *Mañana de Reyes* de Eduardo Fabini (1882-1950), presentato

⁴⁴⁴ Serie Los Románticos Uruguayos/Música, Montevideo, 2004.

come prima quarantadue anni dopo, nel 1937, e che è possibile ascoltare sporadicamente in Uruguay.⁴⁴⁵

Secondo l'autore questa rappresentazione risulta "l'unica registrazione della messa in scena del balletto infantile *En el Olimpo* di León Ribeiro che fu possibile individuare durante le indagini realizzate in omaggio del compositore al compiersi centocinquanta anni della sua nascita"⁴⁴⁶. Il musicologo ne trascrive la cronaca pubblicata il giorno alla presentazione del balletto dal quotidiano «La Razón» de Montevideo, riproducendo anche la copertina del programma e l'elenco di personaggi e ballerini (Manzino 2004: 70, 85). Va notato che, secondo le fasi proposte da Manzino nella sua ricerca, questo balletto appartiene al periodo di consolidamento o seconda fase compositiva di León Ribeiro, che va dal 1881 al 1901. Lo studioso distingue un primo periodo che arriva fino al 1881 e un terzo che costituisce il culmine della sua carriera e che parte nel 1901. Per quanto riguarda la distribuzione del balletto *En el Olimpo*, risulta che ottantatré piccoli ballerini si dividevano nei seguenti ruoli: divinità greco-romane (Giove, Giunone, Mercurio, Minerva, Iris, Diana, Saturno, Bacco, Nettuno, Marte, Venere, Vesta, Éolo, Apollo, Plutone, Aurora, Vulcano, Cerere, Tritoni), entità semi-divine (Satiri, Iris, Psiche, Circé), fiori (rose, garofani, gelsomini, miosotis), uccelli (colombe e rondini), guerrieri, satiri, amorini, flora, notte, pietre preziose (brillanti, rubini, smeraldi e topazi). Nella copertina del programma compaiono informazioni quali la data e il luogo della prima (8 febbraio 1895, Teatro Solís), il nome del balletto (*En el Olimpo*), il suo compositore (León Ribeiro), il creatore della pantomima (Samuel Blixen), ma si omette il nome del coreografo. Non compaiono nemmeno le divisioni dell'opera in atti o scene. Questa mancanza di dati impedisce la ricostruzione coreografica o il dettaglio dei principali movimenti dei ballerini. Nulla si sa dell'ordine di entrata in scena. Nonostante queste lacune rendano impossibile una ripresa contemporanea dello spettacolo, la presenza di questo balletto risulta un fatto storico importante nello sviluppo del balletto uruguayano.

⁴⁴⁵ Manzino, 2004: 69-70. "En el marco de las actividades del carnaval del año 1895 *El Ateneo* de Montevideo organizó distintos eventos. El 8 de febrero de 1895 el diario *La Razón* de Montevideo anunció la participación en el Teatro Solís de una 'gran compañía infantil' en la cuarta representación de la temporada publicitada con el rótulo de 'Kermesse del Ateneo de Montevideo'. Esta compañía infantil fue el cuerpo de baile que estrenó la pantomima *En el Olimpo* de Samuel Blixen con música de León Ribeiro... Este ballet infantil de Ribeiro, instrumentado para orquesta sinfónica, constituye un antecedente del popular ballet infantil uruguayo *Mañana de Reyes* de Eduardo Fabini (1882-1950), estrenado cuarenta y dos años después en 1937 y que es posible escuchar en el Uruguay esporádicamente".

⁴⁴⁶ Manzino 2004: 70.

IX.3 Bibliografia

AA.VV.

- 1886 *Gran guía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hugo Kunz y Cia.
1954 *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. II.
2011 *La Gaceta Musical. From one theater to another. Con l'edizione completa del periodico (1874-1887)*, Padova, IMLA.

Barrán, José

- 1998 *Historia uruguaya. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco*, Montevideo, Banda Oriental.

Diez Serrano, Fernando

- 1982 *Música en el Uruguay*, Montevideo, Monteverde.

Fernández, Nelson – Machín, Hugo

- 2017 *Una democracia única. Historia de los Partidos Políticos y las elecciones del Uruguay*, vol. I (*Divisas, Ideas y Partidos*), Montevideo, Fin de Siglo.

Greimas, Algirdas Julián

- 1971 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Manzino, Leonardo

- 2004 *León Ribeiro. Sesquicentenario del Compositor Romántico Uruguayo*, Montevideo, Serie Los Románticos Uruguayos/Música.

Paoletti, Matteo

- 2020 *'A huge revolution of theatrical commerce': Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press.

Pellettieri, Osvaldo

- 2002 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, vol. II (*La emancipación cultural (1884-1930)*).

Pereira Salas, Eugenio

- 1957 *Historia de la musica en Chile, 1850-1900*, Santiago, Universidad de Chile.

Ribeiro, Ana

- 2004 *José Gervasio Artigas: el caudillo y el dictador*, Montevideo: Planeta.

Williman, José

- 1998 *Historia uruguaya. La Banda Oriental en la lucha de los Imperios*, Voll. I-II, Montevideo, Banda Oriental.

X. Scenografi tra le due sponde dell'Atlantico. Un primo database

di Leonardo Clementi

In questo capitolo presento le ricerche da me effettuate sugli scenografi italiani che emigrarono verso il Sud America, con l'obiettivo di recuperare, analizzare e classificare in un database una parte della storia dell'immigrazione italiana ancora poco studiata. Per la formazione del database ho scelto il periodo storico 1880-1930, ovvero il periodo oggetto di analisi del presente volume, durante il quale la più importante fase dell'immigrazione di massa degli italiani verso i paesi del Sud America coincide con il momento più vivace per la creazione del mercato operistico nella regione.

In questa sede mi sono concentrato in special modo sull'Argentina, principale approdo e punto di partenza per la maggior parte delle compagnie impegnate nelle rotte fluviali interne. Questo lavoro di ricerca mi ha permesso di analizzare per primo e in via sperimentale la reale portata della migrazione dei tecnici teatrali italiani, fra cui i macchinisti, costumisti e tecnici delle luci. La mancanza di uno studio approfondito su questa tematica si deve principalmente a due fattori. Il primo riguarda il fatto che effettivamente gli scenografi teatrali italiani che arrivavano in Argentina erano in primo luogo dei pittori che svolgevano anche un'attività teatrale. Le ricerche si sono di rado soffermate su questo secondo aspetto, ovvero quello di considerare gli scenografi come tali e non come pittori che si prestavano alla scenografia. Il secondo aspetto riguarda il generalmente scarso interesse degli studiosi per il comparto tecnico teatrale, al quale è stata generalmente preferita la ricostruzione dell'attività artistica di interpreti, cantanti, compositori e musicisti. Si tratta di un retaggio storico: quando si leggono libretti e programmi di sala sudamericani dell'epoca, quasi sempre gli scenografi – al pari dei tecnici – non vengono menzionati e sono relegati in secondo piano nell'ambito della produzione.

La mancanza o la lacunosità di informazioni a proposito del lavoro di queste maestranze mi ha spronato a indagare a fondo e a scoprire una serie di relazioni fra gli scenografi italiani e l'industria operistica argentina che mostrerò nell'ultima parte di questo capitolo.

L'elaborazione del presente database si inserisce all'interno delle ricerche del gruppo di lavoro IMLA (Istituto per lo Studio della Musica Latino Americana) e del RIIA (Rapporti Italo-iberoamericani). L'aiuto e i consigli di alcuni studiosi appartenenti al gruppo sono stati fondamentali nel corso della ricerca e nella redazione di questo lavoro.

X.1 Le fonti

Per il lavoro di ricerca e di compilazione del database sono state utilizzate molte fonti testuali, fotografiche, pittoriche, architettoniche e filmiche, provenienti da diverse aree di studio. Essenziale per il lavoro di investigazione è stata la consultazione dei fondi librari e dell'emeroteca della Biblioteca Nacional di Buenos Aires e del patrimonio documentale della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Lo studio delle fonti in Argentina e in Italia, con un controllo incrociato dei dati, ha avuto come risultato l'ampliamento del database IMLA con nuove informazioni.

Fra le fonti bibliografiche più utili posso annoverare le biografie degli artisti, i periodici dell'epoca e i dizionari tematici come quello di Alberto De Angelis⁴⁴⁷, che è il primo testo che mi ha permesso ad approfondire la storia degli scenografi italiani in Argentina e dalla quale ho ricavato circa un terzo dei nomi che ho inserito nel database. Significativi per la ricostruzione dei movimenti delle compagnie d'opera e quindi degli scenografi, sono stati i periodici. Le più utilizzate sono state tre fonti argentine («La Patria degli italiani», «La Nación», «La Gaceta musical») e tre italiane («Il Messaggero», «La Stampa» e «Il Teatro Illustrato», che nei primi anni del XX secolo fu la rivista legata all'editore Sonzogno e all'impresario Walter Mocchi (cfr. § II). La consuetudine della stampa di pubblicare praticamente ogni giorno informazioni relative agli spettacoli indicando il luogo di rappresentazione, i titoli delle opere, l'orario, la compagnia e i suoi interpreti, mi ha permesso di ricostruire in modo dettagliato l'attività di alcuni scenografi a Buenos Aires.

La consultazione degli archivi storici dei teatri argentini e italiani mi ha consentito di collocare le biografie di molti scenografi secondo una linea temporale. Fra i più rilevanti ci sono gli archivi dei teatri italiani quali La Scala di Milano, il Carlo Felice di Genova, l'Opera di Roma e il Regio di Parma e quelli argentini come il teatro Colón e il Coliseo di Buenos Aires, il teatro di San Nicolás De los Arroyos e l'Ópera e il Colón di Rosario.

X.2 La metodologia

Ho deciso di utilizzare come modello di partenza per la compilazione la struttura del database dell'IMLA sul teatro musicale. Successivamente mi sono dedicato allo spoglio del già citato libro di Alberto De Angelis, dal quale ho ricavato una lista di scenografi che avevano lavorato in Sud America, in particolare in Argentina, nel periodo 1880-1930. Da questo primo elenco ho ampliato la ricerca attraverso l'analisi di altri dizionari ed enciclopedie tematiche come *l'Enciclopedia dello spettacolo*

⁴⁴⁷ Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Roma, Cremonese Libraio Editore, 1938.

diretta da Silvio D'Amico, il *Diccionario Biográfico Italo-Argentino* di Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello e il dizionario *Italianos en la historia de la cultura argentina* di Dionisio Petriella. Infine, ho completato il database nel formato corrente attraverso i dati di scenografi con le citate fonti documentali o emerografiche provenienti da Argentina e Italia.

Il database è formato da sette campi nella quale gli scenografi sono inseriti in ordine alfabetico, per rendere più agile la consultazione. Alla sezione del nome e cognome segue quella denominata "attività", dove si definisce la professione del tecnico teatrale. Data la fluidità operativa nella prassi di palcoscenico coeva, non ho preso in considerazione solo gli scenografi, ma anche i costumisti, i macchinisti e gli scenotecnici. Alla sezione "date" riporto la data di nascita e di morte, qualora sia presente, ma non il luogo, che invece è inserito nelle note. Questa scelta è stata fatta per rendere più agile la consultazione, in quanto gli arrivi in Argentina di questi personaggi hanno seguito delle fasi storiche ben precise della storia italiana e argentina. Molto importanti sono la colonna del luogo di attività, dove riporto i teatri e le accademie dove questi tecnici hanno lavorato e insegnato, e quella del repertorio parziale. Quest'ultima si è rilevata particolarmente utile in quanto, leggendo le sezioni sui giornali, sono riuscito a ricostruire anno per anno le attività di alcuni scenografi in Argentina. Alla voce "note" ho inserito tutti quei dati non inscrivibili all'interno delle categorie precedenti e non presenti nelle biografie di tutti i personaggi, come ad esempio il luogo dove hanno studiato e dove si sono formati. Infine, ho aggiunto il campo con un codice di riferimento per segnalare la fonte principale per il reperimento dei dati.

Legenda

- NC Non Conosciuto
- ADA Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Roma, Cremonese Libraio Editore, 1938
- SA Silvio D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa editrice le Maschere, 1954-
- DP Dionisio Petriella, *Italianos en la historia de la cultura argentina*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1975
- CP Cecilia Perri, *Raffaele Vincenzo Barone, un pittore Arbëreshë pioniere dell'Arte in Rosario* (http://www.icsaicstoria.it/wp-content/uploads/2018/03/21-Perri_SC.pdf)
- SSM Dionisio Petriella, Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biografico Italo – Argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1975
- ET *Enciclopedia Treccani* <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- LM Laura Malosetti Costa, *Arti visive e opera, fra Italia e Argentina agli inizi del XX secolo. Il caso di Pío Collivadino* (<http://www.imla.it/dvd2/data/it/articolo-2.html>)
- MP Matteo Paoletti, *Il "Caramba" genovese: Pipein Gamba fra il Teatro alla Scala e il Carlo Felice, in Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, attori, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, Edizione di Pagina, 2014
- MDA Giovanni Voltini (1875-1964), *Scenografo. Dall'America Latina alle celebrazioni del primo centenario della nascita di Verdi*, a cura di Marzio Dall'Acqua, Parma, Monte Università Parma Editore, 2018
- EL Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990

Nome	Attività	Date	Luogo attività	Repertorio parziale	Note	Fonte
Allegri, Oreste	Scenografo	1866 1954	Teatri Imperiali (San Pietroburgo), du Chalet (Parigi), Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón di Buenos Aires realizza le scenografie de <i>La Fille mal Gardée</i> di Jean Dauberval nel 1928	Artista italiano che lavora in Russia. Maestro di Nicola Benois. Capo scenografo dei teatri Imperiali di San Pietroburgo. Nel 1928 lavora come scenografo al teatro Colón di Buenos Aires. Crea il "Sistema Allegri" per delle scenografie classiche e illusioni perfette	DP
Ansaldo, Emanuele	Macchinista	1826 N.C	Carlo Felice (Genova)		Nasce a Genova nel 1826. I due figli di Emanuele lavorano come macchinisti presso il Carlo Felice di Genova (Serafino) e presso il Politeama Genovese (Paolo). Il nipote Mauro (figlio di Paolo) lavora come capo-macchinista al Carlo Felice di Genova e al Colón di Buenos Aires	ADA
Ansaldo, Giovanni	Macchinista Coreografo	1857 1929	Teatro alla Scala (Milano)	Inventore di meccanismi per creare gli effetti de <i>L'Africaine</i> di Meyerbeer, il mare del <i>Cristoforo Colombo</i> di Franchetti, la valanga de <i>La Wally</i> di Catalani, i meccanismi per <i>L'Oberon</i> di Von Weber, <i>il Flauto magico</i> di Mozart e <i>il Nerone</i> di Boito. Collabora con Toscanini per la prima in Italia per <i>La damnation de Faust</i> di Berlioz (inventa un palcoscenico sperimentale)	Figlio del macchinista del Carlo Felice Emanuele Ansaldo. Nel 1888 forma la compagnia coreografica "Città di Genova" che conduce in Italia, Europa, Africa e America. Nel 1899 lavora alla Scala come macchinista scenico. Ha due Figli, Pericle e Rinaldo, anch'essi capo-macchinisti alla Scala	ADA
Ansaldo, Pericle	Macchinista	1889 NC	Teatro alla Scala (Milano), Colón (Buenos Aires), Opéra (Parigi), Opera House (San Francisco) Costanzi (Roma), Arena (Verona)	A Parigi come allestitore all'Opéra de <i>La Vestale</i> di Spontini. Nel 1932 realizza l'inquadrimento del palcoscenico dell'Arena di Verona per <i>L'Africaine</i> di Meyerbeer.	Figlio del macchinista e coreografo alla Scala Giovanni Ansaldo. Al Teatro Costanzi di Roma (1926-1928) rimoderna il palcoscenico dando una maggiore profondità, risolvendo il problema delle luci, ottenendo degli effetti di accidentalità sul palcoscenico. Nel 1931 per il Teatro Reale d'Opera di Roma (ex Costanzi) crea una piattaforma circolare girevole sovrapponibile al palcoscenico mobile. Nel 1931 crea per un gruppo finanziario nord-americano dei complessi impianti tecnico-artistici per la riproduzione cinematografica delle opere liriche. Nel 1932 realizza l'inquadrimento del palcoscenico dell'Arena di Verona per <i>L'Africaine</i> di Meyerbeer. Collaboratore alla Scala di Milano. Direttore del meccanismo del Teatro Colón di Buenos Aires. A Parigi come allestitore per l'Opéra de <i>La Vestale</i> di Spontini. Consulente tecnico a San Francisco (California) per l'Opera House	ADA
Ansaldo, Rinaldo	Macchinista	1893 1927	Teatro alla Scala (Milano), San Carlo (Napoli)		Figlio del macchinista e coreografo alla Scala Giovanni Ansaldo. Fratello di Pericle Ansaldo. Intraprende vari viaggi in Sud America. Partecipa alla Prima Guerra Mondiale. Lavora come	ADA

					tecnico alla Scala. Direttore del macchinismo al San Carlo di Napoli	
Baldini, Vincenzo	Pittore Decoratore Scenografo	1809 1881	Berlino, Oxford, Rio de Janeiro, Atene Corfù, Bologna, Ferrara, Genova, Milano, Pisa, Roma, Napoli		Allievo, prima di Giovanni Monotti a Perugia e poi di Alessandro Sanquirico a Milano. Professore di prospettiva all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Lavora con lui a Bologna, Ferrara, Genova, Milano, Pisa e Roma. Con Venier lavora a Napoli. Allestisce scene per i teatri di Berlino, Oxford, Rio de Janeiro, Valenza, Atene e Corfù	SA
Ballerini [?]	Scenografo	N.C N.C	Teatro Onrubia (Buenos Aires)	Dipinge il sipario del Teatro Onrubia di Buenos Aires		ET
Barone, Vincenzo Raffaele	Scenografo	1863 1953	Teatro Rafael de Aguiar (San Nicolás de los Arroyos)	Nel 1908 dipinge il sipario e la cupola del teatro di San Nicolás de los Arroyos	Nasce a Vaccarizzo Albanese in provincia di Cosenza. Suo padre era pittore. Studia presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Si trasferisce a Buenos Aires dove lavora come decoratore. Negli anni '80 si trasferisce prima a Santa Fe e poi a Rosario insieme a Salvatore Zaino. Dal 1913 al 1945 è professore presso la scuola industriale della Nazione di Rosario. Nel 1919 fonda il Circolo Artistico di Rosario. Nel 1920 è direttore dell'Accademia di Belle Arti di Rosario	CP
Basaldúa, Héctor	Pittore Scenografo	1894 N.C	Teatro Colón (Buenos Aires)	Al Colón di Buenos Aires crea molte scenografie: <i>Le Nozze di Figaro</i> di Mozart (1931), <i>Il Matrimonio Segreto</i> di Cimarosa, <i>Il Gobbo del Califfo</i> di Franco Casavola (1932), <i>La Traviata</i> di Verdi, <i>La Vida Breve</i> di Falla, <i>Parsifal</i> di Wagner, <i>Il Bacio della Fata</i> di Igor Stravinskij (1933), <i>Falstaff</i> di Verdi, <i>Alceste</i> di Gluck, <i>Arabella</i> di Richard Strauss, <i>Omaggio a Schubert</i> , <i>Le Spectre de la Rose</i> di Fokine, <i>L'Après-midi d'un Faune</i> di Debussy (1934), <i>Carmen</i> di Bizet, <i>Simon Boccanegra</i> di Verdi, <i>Un Ballo in Maschera</i> di Verdi, <i>La Novia del Hereje</i> di Pasquale De Rogatis, <i>Marouf</i> di Rabaud, <i>Uirapurù</i> di Villa Lobos, <i>Coppélia</i> di Delibes (1935), <i>Rigoletto</i> di Verdi, <i>Castor et Pollux</i> di Rameau, <i>La Serva Padrona</i> di Pergolesi, <i>Il Maestro di Musica</i> di Pergolesi, <i>L'Arlésienne</i> di	Nato a Pergamino (Buenos Aires) in Argentina. Vince il premio Municipal, primo premio di scenografia della Comisión Nacional de cultura, Gran premio di pittura e scenografia all'Esposizione internazionale di Parigi nel 1937. Studia a Buenos Aires e poi a Parigi con Charles Guerin e Othon Friesz per la pittura e Ladislao Medgyes per la scenografia. Studia Scenografia in USA, Germania, Francia e Italia. Dal 1933 al 1951 è direttore dell'allestimento scenico presso il teatro Colón di Buenos Aires	SA

				<p>Bizet, <i>La Traviata</i> di Verdi, <i>La Marchand de Venise</i> di Reynaldo Hahn, <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> di Richard Strauss, <i>La Boite a Joujoux</i> di Debussy, <i>Werther</i> di Massenet, <i>Fedra</i> di Pizzetti, <i>Leopold le Bien Aime</i> di Jean Sarment (1936), <i>Cyrano di Bergerac</i> di Rostand, <i>Mignon</i> di Thomas, <i>Hamlet</i> di Shakespeare, <i>Aida</i> di Verdi, <i>Orfeo</i> di Monteverdi, <i>Maria Egiziaca</i> di Respighi, <i>Lucrezia Borgia</i> di Donizetti, <i>Mekhano</i> di Castro, (1937), <i>Madama Butterfly</i> di Puccini, <i>Mefistofele</i> di Boito, <i>L'Incoronazione di Poppea</i> di Monteverdi, <i>Giuditta</i> di Serov (1938), <i>La Cenerentola</i> di Rossini, <i>Macbeth</i> di Shakespeare, <i>Der Zigeunerbaron</i> di Johann Strauss (1939), <i>Astuzie Femminili</i> di Cimarosa, <i>Salome</i> di Richard Strauss, <i>Panambi</i> di Ginastera, <i>La Figlia del Reggimento</i> di Donizetti, <i>Offenbachiana</i> di Rosenthal (1940), <i>Lin-Calel</i> di Besozzi, <i>Die Zauberflöte</i> di Mozart, <i>El Sombrero de Tres Picos</i> di De Falla, <i>Les Patineurs</i> di Waldteufel (1941), <i>Ariadne auf Naxos</i> di Richard Strauss, <i>Oepidus Rex</i> di Stravinskij, <i>Siripo di Boero</i>, <i>El Retablo de Maese Pedro</i> di De Falla, <i>Pelléas et Mélisande</i> di Debussy (1942), <i>Armide</i> di Lully, <i>Tristan und Isolde</i> di Wagner, <i>I Pagliacci</i> di Leoncavallo (1943), <i>L'Enfant et les Sortilèges</i> di Ravel, <i>L'Heure Espagnole</i> di Ravel (1944), <i>Lucia di Lammermoor</i> di Donizetti, <i>Oberon</i> di Von Weber, <i>La Peri</i> di Dukas, <i>Ma Mere l'Oye</i> di Ravel, <i>Aurora</i> di Panizza (1945), <i>Parsifal</i> di Wagner (1946), <i>Erase un Rey</i> di Casanova, <i>Vicuña, Fiesta Pampeana</i> di Ginastera, <i>Das Rheingold</i> di Wagner,</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p><i>Gotterdammerung</i> di Wagner (1947), <i>Daphne</i> di Richard Strauss, <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> di Lully (1948), <i>Padmavati</i> di Roussel, <i>Le Rossignol</i> di Stravinskij (1949), <i>Jenufa</i> di Janacek (1950), <i>Così fan tutte</i> di Mozart (1952), <i>Nabucco</i> di Verdi, <i>Bodas de Sangre</i> di Garcia Lorca, <i>La Valse</i> di Ravel (1956), <i>Serenata</i> di Tchaikovsky, <i>Las Bodas de Aurora</i> di Petipa-Tchaikovsky, <i>Pavana</i> di Guccini (1957), <i>Don Pasquale</i> di Donizetti, <i>Carmen</i> di Bizet, <i>La Zapatera Prodigiosa</i> di Juan José Castro, <i>The Consul</i> di Menotti (1958), <i>Il Tabarro</i> di Puccini, <i>Suor Angelica</i> di Puccini, <i>Gianni Schicchi</i> di Puccini (1963), <i>Madama Butterfly</i> di Puccini, <i>Oedipus Rex</i> di Stravinskij (1964), <i>Werther</i> di Massenet (1965), <i>Il Segreto di Susanna</i> di Wolf-Ferrari (1968)</p>		
Battelli, Ivo	Scenografo Arredatore	1904 N.C			Nasce a São Paulo del Brasile	SA
Bazzani, Luigi (Bazzanetto)	Scenografo	1836 1927	Teatro Apollo (Roma)		Studia all'Accademia di Belle Arti di Bologna architettura prospettica. Studia da scenografo con Francesco Cocchi. A Roma per il Teatro Apollo esegue le scenografie per alcune opere. Pittore a fresco e collaboratore di Cesare Fracassini, suo maestro. Collabora per la parte prospettica con molti architetti (Piacentini, Koch e Sacconi). Dal 1882 partecipa a varie esposizioni italiane ed estere. Fu insegnante di disegno del Re Vittorio Emanuele III	ADA
Benois, Nicola (Aleksandrovic, Nikolaj)	Scenografo Pittore	1901 1988	Teatro alla Scala (Milano), Odeon (Milano), Opera (Roma), Eliseo (Trieste), La Fenice (Venezia), Donizetti (Bergamo), Carlo Felice (Genova), San Carlo (Napoli), Massimo (Palermo), Bellini (Catania), Teatri	Al Teatro Colón di Buenos Aires crea molte scenografie: <i>Hansel und Gretel</i> di Humperdinck, <i>Fidelio</i> di Beethoven (1927), <i>Le Nozze di Figaro</i> di Mozart (1928), <i>Lo Straniero</i> di Pizzetti, <i>Boris Godunov</i> di Mussorgsky (1930), <i>Norma</i> di Bellini, <i>Maria Egiziaca</i> di Respighi (1933), <i>La Fiamma</i> di Respighi (1934), <i>Il Gallo d'oro</i> di Korsakov (1937), <i>Antiche Danze e Arie</i> di	Nasce a San Pietroburgo. Suo bisnonno Catterino Cavos è un celebre compositore per la Corte Imperiale russa. Suo padre Alessandro Benois è un celebre pittore e scenografo, ideatore di uno dei <i>Balli russi</i> di Diaghilev. Nicola Benois è anche pittore e prende parte a molte mostre. Le sue messinscene vengono realizzate per Buenos Aires, Dresda, Berlino, Praga, Brno. Nel 1917 lavora come aiuto scenografo per Oreste Allegri, capo scenografo dei Teatri di San Pietroburgo. Adotta il	ADA

			Imperiali (San Pietroburgo), Bolshoi (Mosca), Opéra (Parigi), Foemina (Parigi), London Festival Ballet (Londra), Opera (Berlino), Opera (Dresda), Opera (Amburgo), Teatro dell'Opera (Monaco), Opera (Vienna), Opéra (Montecarlo), Opéra (Losanna), Opera Nazionale (Sofia), Teatro Narodni Divadlo (Praga), Opera (Brno), Opera Reale (Stoccolma), Kungliche Oper (Amsterdam), Arena (Barcellona), Colón (Buenos Aires), Municipal (Rio de Janeiro), City Ballet (New York), Lyric Opera (Chicago), Opera House (San Francisco), Opera (Miami), Compagnia Nazionale Sasaki (Tokio)	Respighi, <i>Daphnis et Chloé</i> di Ravel (1938), <i>La Valse</i> di Ravel, <i>Oriane et le Prince d'Amour</i> di Schmitt, <i>Elektra</i> di Richard Strauss (1939), <i>La Bohème</i> di Puccini, <i>La Bella Addormentata nel Bosco</i> di Respighi (1940), <i>La Forza del Destino</i> di Verdi, <i>Jeanne d'Arc au Bucher</i> di Honegger (1947), <i>Adriana Lecouvreur</i> di Cilea, <i>Il Principe Igor</i> di Korsakov, <i>Capriccio Spagnolo</i> di Korsakov (1948), <i>Don Carlo</i> di Verdi (1953), <i>Khovanchina</i> di Mussorgsky, <i>Aida</i> di Verdi, <i>Don Carlo</i> di Verdi (1962)	così detto "Sistema Allegrì". Nel 1924 parte per Parigi per completare gli studi. Lavora al Tetro alla Scala di Milano come scenografo per Caramba, di cui prenderà il posto alla sua morte. Divenuto famoso fra 1927 e 1933 lavora in molti teatri italiani, europei e americani. Dal 1927 al 1931 è attivo presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma con 26 allestimenti. Dal 1937 al 1970 è direttore degli allestimenti del teatro alla Scala di Milano. Innovatore nella creazione di costumi. Fonda la Scuola Scaligera di pratica scenografica, dove insegna il sistema "Allegrì". Al teatro alla Scala di Milano farà costruire un palcoscenico moderno su modello di quello dell'Opera di Roma costruito da Pericle Ansaldo	
Bongiovanni, Arturo	Scenografo	1889 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Colón (Buenos Aires)		Allievo di Giovanni Ansaldo. Frequenta la scuola di disegno a Ferrara. Dal 1930-1931 è direttore del macchinario teatrale alla Scala. Nel 1914 è al Colón di Buenos Aires alle dipendenze di Pericle Ansaldo. Nel 1927 è inviato alla Scala all'Esposizione Internazionale di Musica Teatrale di Francoforte	ADA
Boninfanti, Decoroso	Scenografo	1861 1944	Casa di produzione cinematografica Ambrosio Film (Torino)	Decora l'Hotel de Inmigrantes a Buenos Aires.	Nasce a Chiavari. Si forma all'Accademia di Albertina di Torino. Arriva in Argentina nel 1884. Nel quartiere de La Boca apre la sua bottega, dove forma molti pittori argentini fra cui Antonio Alice, Agrelo e Cupertino del Campo. Dal 1887 è membro della Società di Belle Arti. Nel 1889 fonda l'Associazione degli Artisti Italiani a Buenos Aires. Nel 1904 torna in Italia. Dal 1908 al 1914 è scenografo cinematografico a Torino	SSM

Bornesacci, Mario	Scenotecnico	1889 N.C	Teatro Costanzi (Roma), Municipale (Rio de Janeiro), Opera (Il Cairo)		Figlio di Oreste Bornesacci. Proviene da una famiglia di scenotecnici (nonno Gaetano e il padre Oreste). Suo padre è macchinista alla Scala di Milano, del Costanzi di Roma, a Berlino, a Parigi e Vienna. Lavora con il padre al Costanzi di Roma. Nel 1926 passa al Municipale di Rio de Janeiro e al Teatro Reale dell'Opera del Cairo con l'impresa Walter Mocchi. Lavora per oltre venti teatri in giro per l'Italia e in mondo	ADA
Bortoluzzi Bianco, Pieretto	Pittore Decoratore	1875 1937	Teatro dei Piccoli (Roma), Metropolitan (New York), Teatro alla Scala (Milano), Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón crea le scenografie della <i>Carmen</i> di Bizet del 1928	Rappresentante della pittura veneziana. A Venezia decora il salone d'onore dell'Esposizione Internazionale d'Arte nel 1912. A Roma compone un mosaico affresco per la Cappella del principe Doria Pamphilj a villa del Gianicolo. Decora dei saloni per il consiglio superiore della Marina e lavora a San Francisco per il padiglione italiano. Primo ad utilizzare proiezioni colorate di luce elettrica sulle scene come veri elementi pittorici. È scenografo al Teatro dei Piccoli a Roma, al Metropolitan di New York e alla Scala	ADA
Bragaglia, Anton Giulio (Giovanni Miracolo)	Scenografo	1890 N.C	Teatro Argentina (Roma) Argentina Brasile Uruguay		Il suo maestro per il teatro è Virgilio Talli. Membro del movimento Futurista con il suo "foto-dinamismo". Fonda una rivista d'arte e una Casa d'Arte Bragaglia. Fonda il Teatro degli Indipendenti. Nel 1916-1917 è direttore di una casa produttrice di film. Nel 1918 è scenografo presso il Teatro Argentina di Roma. "Inscenatore" della Compagnia del Teatro Mediterraneo di Pirandello. Fa conferenze, scritti e mostre sulla scenografia italiana in Sud America. Giro artistico in Argentina, Brasile e Uruguay nel 1937	ADA
Brilli, Luigi	Pittore Scenografo	1897 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Teatro Reale (Torino), Colón (Buenos Aires)	Per il Colón di Buenos Aires crea le scene di <i>Turandot</i> di Puccini	Collaboratore di Rovescalli alla Scala di Milano	SA
Brunelleschi, Umberto	Pittore Decoratore Scenografo	1886 N.C	<i>Théâtre des Bouffes Parisiens</i> (Parigi), Opéra (Parigi), Casinò (Parigi), Metropolitan (New York), Scala (Milano), La Fenice (Venezia), Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón crea i bozzetti dei costumi per il <i>Turandot</i> di Puccini del 1926	A Parigi come illustratore, autore di tempere, vasti pannelli decorativi ma anche come ritrattista. Scenografo a Parigi dove a Allestisce il <i>Théâtre des Bouffes Parisiens</i> e il Casinò, un teatro a New York, alla Scala di Milano e La Fenice di Venezia	ADA

Calvo, Aldo	Pittore Scenografo Costumista	1906 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Brasileiro de Comédia (São Paulo)		Nasce a San Remo. Inizia la sua carriera teatrale nel 1935 con la Compagnia dei grandi Spettacoli diretta da Guido Salvini. Con Salvini collabora nel 1936 al Festival del teatro di Venezia. Nel 1937 viene invitato alla Scala di Milano, nel 1938 alla Staatsoper di Berlino (vi ritorna anche nel '41, '42 e '47). Dal 1948 si trova a São Paulo (dove collabora con la fondazione del T. Brasileiro de Comédia, curando l'impianto tecnico del palcoscenico dotato di due scene girevoli).	SA
Caramba (Luigi Sapelli)	Costumista Scenografo Caricaturista Giornalista Regista	1865 1936	Teatro alla Scala (Milano), Costanzi (Roma), La Fenice (Venezia), Regio (Torino), Politeama (Genova), Metropolitan (New York), Century Theatre (New York)		Nasce a Pinerolo. Autodidatta. Passa l'adolescenza a Torino dove viene a contatto con il teatro per la prima volta. Nel 1890 è capocronista della <i>Gazzetta del Popolo</i> . Conosce il compositore argentino Arturo Berutti, per il quale disegna dei costumi di scena. Collabora con Arturo Toscanini al teatro Regio di Torino. Adotta lo pseudonimo Caramba perché il padre, che lo voleva medico, gli proibì di firmare i propri lavori col proprio nome. Ormai famoso lavora in Francia e Inghilterra. Fonda il teatro d'Arte di Torino. Nella compagnia Berti-Masi collabora con lo scenografo Antonio Rovescalli. Disegna innumerevoli scene, costumi e arredi per la Compagnia Marchetti, Dalla Guardia, Vitale, Tomba e Zerboni (Milano e Genova). Organizza una Casa d'arte a Genova dove realizza i suoi costumi per rifornire teatri come alla Scala di Milano, Il Costanzi di Roma, la Fenice di Venezia, il Regio di Torino e il Metropolitan di New York. Lavora come direttore dell'allestimento scenico presso il teatro alla Scala nel 1902 e interrottamente dal 1923 al 1936. Nel 1906 dirige a Milano una sartoria teatrale e una compagnia di operette. Il suo atelier si trova dentro il teatro Eden. Qui crea molti costumi per i teatri milanesi gestiti da Suvini-Zerboni e per il teatro Politeama di Genova. Nel 1909 crea la Casa d'Arte Caramba A. Capelli & C. Crea la compagnia d'operette Caramba-Scognamiglio. Nel 1912 Caramba ha diverse sartorie a Parigi, Londra e New York. Nel 1912 parte per il Sud America facendo tappa a Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo. Nel 1913 la sua società fallisce.	SA

					Collabora con le case cinematografiche DO.RE.MI e Medusa	
Carelli, Augusto	Pittore Scenografo	1871 1940	Costanzi (Roma), Teatro Argentina (Roma)		Nasce a Napoli. Figlio di Beniamino Carelli, insegnante di canto e compositore, e della cantante Matilde Caputo. Sua sorella era Emma Carelli. Suo zio Michele Caputo era compositore e librettista. Studia canto e pittura. Nel 1893 si trasferisce a in Russia per insegnare canto a Conservatorio di San Pietroburgo. Nel 1914 è a Roma dove frequenta la scuola di nudo del circolo artistico di via Margutta. Incomincia ad occuparsi di scenografia. Viene aiutato in questo periodo dalla sorella Emma, che gestiva il teatro Costanzi di Roma. Nel 1921 subentra a Rovescalli nella gestione del laboratorio di scenografia del Costanzi. Viene ingaggiato come scenografo da Walter Mocchi per le sue tournée sudamericane. Nel 1926 lavora a Buenos Aires.	ET
Carmignani, Giuseppe	Scenografo	1871 1943	Teatro alla Scala (Milano), Costanzi (Roma), Colón (Buenos Aires), Coliseo (Buenos Aires), Ópera (Buenos Aires), Ópera (Rosario), Teatro (Mendoza), Metropolitan (New York), Opéra (Parigi) Teatri Imperiali (San Pietroburgo e Varsavia), Santa Ana (El Salvador)	In Sud America esegue dei lavori scenografici come <i>La Hija del mar</i> per Maria Guerrero. Fa due scene e un sipario per il Teatro Coliseo a Buenos Aires. A Rosario decora il sipario dell'Ópera, dove replica il sipario del teatro Regio di Parma ad opera di Giovan Battista Borghesi. Decora il teatro dell'Ópera di Buenos Aires.	Nasce a Parma. Il padre Guido era docente di paesaggistica alle Accademie di Parma e Brera. Sua madre era Paolina Magnani, figlia dello scenografo Girolamo Magnani. Frequenta l'Accademia di Belle Arti a Parma. I suoi maestri sono Girolamo Magnani e Giuseppe Giacomelli. A 22 anni collabora con Giovanni Zuccarelli presso il Teatro alla Scala di Milano. Fonda insieme a Rota, Sogna, Parravicini, Sala e Rovescalli, la Società degli Scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale. Incarichi in Italia e all'estero. Nel 1896 parte per l'Argentina. Fa parte dell'Associazione artistica Italiana di Buenos Aires. Lavora per l'associazione Umberto I con Orlandi e Casella. Nel 1897 lavora a Mendoza. Nel 1898 diventa professore di prospettiva. Dal 1901 al 1908 è professore di prospettiva presso l'Accademia di Belle Arti di Buenos Aires. A Buenos Aires lavora per tutti i teatri della Repubblica. Collabora a Giovanni Voltini in Argentina. 1901-1909 scenografo ufficiale del Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 1903 arriva a Rosario dove decora il teatro dell'Ópera. A Buenos Aires apre il suo atelier di scenografia. Nel 1911 torna a Parma dove lavora	ADA

					per l'Accademia di Belle Arti dirigendo la sezione di scenografia. Diventa direttore della scenografia del Regio di Parma dopo l'esperienza argentina. Espone opere di cavalletto con interi paesaggi e nature morte a Milano e Buenos Aires. Attivo alla Scala di Milano.	
Casella, Matteo	Decoratore Scenografo	NC NC	Teatro Argentino (Buenos Aires), Colón (Buenos Aires), Rafael de Aguiar (San Nicolás de los Arroyos) Rosario Santa Fe	Dipinge il sipario del teatro Rafael de Aguiar (San Nicolás de los Arroyos)	Nasce a Napoli e arriva a Buenos Aires nel 1896. Decora le plafoniere del teatro Argentino di Buenos Aires. Lavora come scenografo per il teatro Colón. Studia con Domenico Morelli. Fonda l'Accademia di Belle Arti di Rosario. Partecipa alla decorazione del teatro di San Nicolás de los Arroyos insieme a Vincenzo Barone	DP
Cavalcanti, Alberto (Alberto de Almeida)	Regista Produttore Scenarista Scenografo	1897 N.C			Nato a Rio de Janeiro da famiglia di origine italiana. Studia giurisprudenza e architettura a Ginevra. Nel 1920 a Parigi si accosta ai cenacoli dell'Avanguardia	SA
Ceronetti [?]	Pittore Decoratore Scultore Scenografo	N.C N.C			Nasce in Italia. Arriva in Argentina nel 1853 con il pittore Verazzi e lo scenografo Georgi per decorare l'antico teatro Colón di Buenos Aires	DP
Chini, Galileo	Decoratore Pittore Grafico Ceramista Scenografo	1873 1956	Colón (Buenos Aires), Teatro alla Scala (Milano), Argentina (Roma), La Pergola (Firenze), Regio (Torino)	Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires la scenografia per <i>Turandot</i> di Puccini (1926), insieme a Giovanni Magnoni	Nasce a Firenze. Protagonista dello stile Liberty in Italia. Studia presso la Scuola d'Arte di Santa Croce a Firenze. Frequenta e botteghe di alcuni pittori e lavora come apprendista decoratore nell'impresa di restauri dello zio paterno. Dal 1895 al 1897 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1896 fonda la manifattura "Arte della Ceramica". Come ceramista vince concorsi a Bruxelles, San Pietroburgo e St. Louis. Fonda un'azienda "Fornaci di San Lorenzo" per la realizzazione di ceramiche vetrate e arredamenti. Restauro diversi edifici in Italia. Espone alla Biennale di Venezia nel 1907. Nel 1910 decora il Palazzo del Trono a Bangkok in Thailandia. Nel 1915 insegna Ornato presso l'Accademia di Firenze. Nel 1917 lavora come scenografo insieme a Puccini. Nel 1926 lavora insieme a Magnoni presso il teatro Colón di Buenos Aires. Nel 1927 è insegnante presso la Reale scuola di Architettura di Firenze. Dopo essersi ritirato dall'attività d'insegnate si dedica alla pittura. Si dedicherà alla scenografia dal 1908 al 1937. Crea scenografie per l'amico Sem Benelli. Come	DP

					scenografo lavora nelle principali città italiane.	
Coli, Armando	Scenografo	1887 1967	Colón (Buenos Aires), Verdi (Buenos Aires), San Martín (Buenos Aires), Costanzi (Roma), Regio (Torino)	Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires la scenografia per <i>L'Aida</i> di Verdi nel 1908.	Nasce a Pescara. Studia con Cesare Ferri nella Scuola di Arti Decorative e Industriali di Pescara. Nel 1906 lavora al teatro Costanzi a Roma e nel 1907 al Regio di Torino. Nel 1908 arriva a Buenos Aires dove partecipa all'inaugurazione del nuovo Colón. Nel 1910 riceve la cittadinanza argentina. Lavora per le compagnie italiane nei teatri Verdi e San Martín di Buenos Aires. Fra il 1921 e il 1925 ritorna in Italia dove collabora con Parravicini, Ballerini e altri scenografi. Sarà maestro di scenografia. Si ritira dall'attività di scenografo nel 1958.	?
Collivadino, Pio	Pittore Scenografo	1869 1945	Colón (Buenos Aires), Solís (Montevideo)	Decora il soffitto, l'arco scenico e il dietro le quinte del teatro Solís e la chiesa di Matrice a Montevideo. Crea la scenografia per l'opera d'inaugurazione del teatro Colón di Buenos Aires nel 1908, <i>Aurora</i> di Panizza. Nel 1939 insieme a Ortolani crea le scenografie per <i>Las Virgenes de Sol</i> di Alfredo Schiuma, <i>Conchita</i> di Zandonai per il Colón di Buenos Aires	Nasce a Buenos Aires da genitori lombardi. Da giovane lavora come carpentiere. Allievo di Luigi Luzzi. Nel 1880 si trasferisce in Italia per studiare a Roma. Rimane in Italia per 17 anni, dove diventa famoso. Vince numerosi concorsi di pittura. Nel 1907 torna in Argentina per dirigere l'Accademia di Belle Arti di Buenos Aires. Nel 1917 crea la prima cattedra di scenografia. Collabora come scenografo con il Colón di Buenos Aires. Fra 1907 e 1908 lavora in Uruguay. Nel 1930 diventa capo scenografo del teatro Colón di Buenos Aires. Collabora con Dante Ortolani. Partecipa alla decorazione del carnevale di Buenos Aires	LM
Corradi, Nestore	Scultore Scenografo	1811 1891	La Pergola (Firenze), Tacón (Havana)		Nasce a Urbino, da famiglia nobile. Fra il 1825 e il 1835 lavora come pittore e scenografo in molti teatri italiani e all'estero insieme alla sorella Clorinda. Nel 1835 si trasferisce a Cuba. Nel 1837 si trasferisce a New Orleans e poi a Lima nel 1840. Nel 1844 è a Santiago del Cile. A bordo del piroscafo <i>Il Coccodrillo</i> diretto a Cuba conosce Antonio Meucci. Con Meucci aveva lavorato al teatro della Pergola a Firenze. Insieme a Meucci lavora al teatro <i>Tacón</i> di l'Havana a Cuba. Nel 1852 si trasferisce a New York, dove fonda la prima società italiana di Mutuo Soccorso nel 1863. Nestore rappresenterà graficamente la nuova invenzione di Meucci, il telefono nel 1858.	ET
Cristini, Cesare Mario	Scenografo	1906 N.C	San Carlo (Napoli) Buenos Aires		Allievo di Bertini per la scenografia e poi collaboratore di Vittorio Rota,	ADA

					Guido Galli e altri scenografi milanesi. Partecipa a mostre scenografiche un'Italia e a Buenos Aires. Studia all'Accademia di Brera.	
Ferrari Carlo	Scenografo	N.C N.C	Colón (Buenos Aires)	Per il Colón di Buenos Aires realizza le scene di <i>Un Ballo in Maschera</i> (1913) e <i>La Forza del Destino</i> di Verdi (1921)	Scenografo del teatro Colón nel 1908.	DP
Ferri, Cesare	Scenografo	1863 1936	Madrid Alicante Teatro Regio (Torino) Teatro alla Scala (Milano) Pesaro Bologna Genova Napoli Buenos Aires	Per il teatro Colón dipinge <i>La Bohème</i> di Puccini nel 1912	Si forma con lo scenografo Riccardo Fontana. A Milano fonda uno studio di scenografia "Ditta Amato Ferri e Rancati". Nel 1909 per la visita dell'Infanta di Spagna a Buenos Aires concepisce una decorazione floreale per la platea. Partecipa all'esposizione mondiale di Buenos Aires con delle pitture. A Madrid lavora con gli scenografi Busato e Bonardi. Lavora per il Teatro di Alicante. Nel 1883 lavora per il Teatro Regio di Torino, poi a Milano nel 1884. Nel 1897 lavora per il Teatro di Montecarlo. Lavora in molti teatri italiani come a Pesaro, Bologna, Genova e Napoli. Lavora a Buenos Aires per l'impresario del Colón, Cesare Ciacchi	ADA
Fiorani, Dario	Scenografo	1853 1926	Ópera (Buenos Aires)	Con Lancillotti e Carmignani esegue le decorazioni per l'opera <i>Pampa</i> di Berutti, su bozzetti di Augusto Ballerini	Nasce a Firenze nel 1853. Arriva in Argentina nel 1887 e lavora per molti anni al teatro dell'Opera. Sarà uno dei fondatori della società degli Scenografi Riuniti.	DP
Fontana, Carlo	Scenografo	N.C N.C	Teatro Degollado (Guadalajara)	Dipinge il sipario del Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco in Messico		ET
Franco, Rodolfo	Scenografo	1889 N.C	Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge <i>Tabaré</i> di Broqua, <i>Petruschka</i> di Stravinskij, <i>Nazdah</i> di Palma, <i>Carnaval</i> di Schumann, <i>Le Paon Blanc</i> di Ravel (1925), <i>Night on Bald Mountain</i> di Mussorgsky (1926), <i>Norma</i> di Bellini, <i>Il Trovatore</i> di Verdi, <i>Madame Chrysantheme</i> di Messager, <i>Pomona</i> di Cambert (1927), <i>Pulcinella</i> di Stravinskij, <i>Scheherazade</i> di Korsakov (1928), <i>Kovanchina</i> di Mussorgsky, <i>Goyescas</i> di Granados, <i>El Matrero</i> di Boero, <i>El Amor Brujo</i> di de Falla, <i>Thamar</i> di	Nasce a Buenos Aires da genitori italiani. Studia presso il pittore italiano Coppini. A 27 anni va a Parigi per completare la sua formazione. Nel 1918 torna a Buenos Aires. Si dedicherà all'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti. Forma la prima generazione di scenografi argentini, fra cui Benavente, Vanarelli e Gelpi. Insieme a Collivadino sarà un precursore della scenografia in Argentina. Nel 1925 fonda il laboratorio di scenografia al teatro Colón. Fra 1924 e 1934 è direttore dell'allestimento scenico del Colón di Buenos Aires	LM

				Balakirev, <i>La Flor del Irupè</i> di Gaito (1929), <i>Sadko</i> di Korsakov, <i>Amaya</i> di Bidaloa, <i>Giselle</i> di Adam, <i>Antigona</i> di Traetta (1930), <i>Huemac</i> di De Rogatis (1932)		
Furiga, Alfredo	Scenografo	1903 N.C	Metropolitan (New York), Arena (Verona), Covent Garden (Londra), Sultaniale (Cairo), Scala (Milano), Comunale (Firenze), Valle (Roma), Opera (Roma), Colón (Buenos Aires) Sidney Melbourne Santiago del Cile	Per il Teatro Colón di Buenos Aires realizza le scene di <i>Giulio Cesare</i> di Händel, <i>Les Contes d'Hoffmann</i> di Offenbach (1936)	Si forma all'Accademia di Belle Arti di Brera con Giuseppe Palanti, col Bertini, col Rota e con Angelo Parravicini. Crea anche alcune scene per operette per compagnie italiane e straniere. Partecipa alla Mostra di Scenografia Littorali del Teatro e altre mostre di scenografia a Milano, Buenos Aires, Rio Janeiro, San Paulo, Genova, Milano e Torino. Pittore dal vero, di paesaggi, ritratti, nature morte e fantasie architettoniche	ADA
Galli, Guido	Scenografo	1890 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Costanzi (Roma), San Carlo (Napoli), Casinò (Montecarlo). Liceu (Barcellona) Teatri del Sud America		Studia Regia all'Accademia Di Belle Arti a Brera e alla Scuola Superiore di arte applicata all'industria. Studia scenografia con Antonio Rovescalli	ADA
Gatti, Annibale	Pittore	1808 1909	Colón (Bogotá), Verdi (Pisa), Opera (Il Cairo), Comunale (Forlì)		Affresca nell'area fiorentina. Dipinge il sipario del Teatro di Bogotá in Colombia, il sipario del Teatro Verdi di Pisa, quello del Teatro dell'Opera del Cairo e il "comodino" del Teatro Comunale di Forlì.	ADA
Georgi, Rafaele	Scenografo	N.C N.C	Colón (Buenos Aires)	Farà delle decorazioni per <i>La Traviata</i> di Verdi e altre opere.	Nasce in Italia e arriva in Argentina nel 1853. Nel 1856 arriva dal Cile a Buenos Aires. Sarà uno dei primi scenografi italiani a Buenos Aires. Entra nel direttorio del Teatro Colón con il decoratore Ceronetti e il pittore Verazzi. Nel 1885 le decorazioni di Georgi saranno utilizzate dalla compagnia della Zarzuela diretta da Avelino Aguirre per l'allestimento del teatro Nacional in calle Florida.	DP
Gheduzzi, Ugo	Pittore Scenografo	1853 1925	Regio (Torino), Colón (Buenos Aires), Metropolitan (New York), Vittorio Emanuele (Torino)	Crea con lo studio torinese molte scene di "prime" famose, come <i>La Wally</i> di Catalani	A Bologna studia nel laboratorio di scenografia del Teatro Comunale. Lavora con Augusto Ferri a Torino. Dirige lo studio di scenografie del Teatro Regio di Torino. Nel 1906 si reca a Bayreuth con Toscanini per studiare le scenografie del <i>Siegfried</i> di Wagner. Dipinge scene per il Colón di Buenos Aires, del	ADA

					Metropolitan di New York. Con Toscanini lavora per le Compagnie di prosa Novelli, Zacconi e per la Compagnia d'operette di Giulio Marchetti. Decora il Teatro Vittorio Emanuele di Torino. Come pittore partecipa a mostre in Italia e all'estero	
Govoni, Marcello	Scenografo Concertista Cantante	1885 N.D	Teatro alla Scala (Milano), Colón (Buenos Aires) Montevideo Rio de Janeiro São Paulo Opera (Roma)	Come baritono debutta a Casalmaggiore nell' <i>Amico Fritz</i> di Mascagni.	Studia all'Accademia di Belle Arti di Bologna pittura, scultura. Studia canto al conservatorio di Pesaro. Crea una Compagnia dell'Opera Comica che si esibisce in tutta Italia dal 1927. Come regista opera al Colón di Buenos Aires, a Montevideo, a Rio Janeiro, a São Paulo e al Teatro Reale di Roma. Nel 1937 viene nominato Commissario degli Scenotecnici e Registi di Roma. Canta in vari teatri italiani ed europei fra cui sette anni alla Scala. Come concertista produce per teatri a Londra e in Svizzera.	ADA
Grandi, Battista Giovanni	Pittore Scenografo	1886 1963	Teatro alla Scala (Milano), Teatri Imperiali (San Pietroburgo)	Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires <i>La Campana Sommersa</i> di Respighi (1929) e <i>l'Aida</i> di Verdi (1930)	Nasce a Bologna. Nel 1899 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Studia con Domenico Ferri. Si perfeziona all'Accademia di Firenze con il prof. De Carolis. Dal 1905 al 1907 espone alla Biennale di Venezia. Nel 1910 allestisce il padiglione italiano all'esposizione di Bruxelles. Viene iniziato alla scenografia da Edgardo Perendani. Dal 1913 al 1922 si reca in Russia dove diventa famoso come scenografo. In Russia collabora con Nicola Benois. Il suo primo allestimento è al teatro del Dramma Musicale di San Pietroburgo nel 1913. Tornato dalla Russia diventa scenografo alla Scala di Milano nel 1920. Rifiuta di dirigere l'allestimento scenico dell'Opera Company della California. Fa viaggi in Sud America, fra cui in Argentina dove collabora con il Colón di Buenos Aires nel 1929 e 1930. Nel 1947 è direttore dell'allestimento scenico del teatro alla Scala di Milano insieme a Nicola Benois	DP
Grossi, Carlo	Pittore	1857 1931	Teatri Sud America Teatro Dona Amélia (Lisbona)		Studia all'Accademia di Modena. Pittore decorativo a tempera e ad affresco. Lavora per molti teatri sudamericani. Nel 1895 decora il Teatro Dona Amélia di Lisbona	ADA
Guttero, Alfredo	Pittore Scenografo	1882 1932	Colón (Buenos Aires)	Dipinge per il Colón di Buenos Aires <i>Ivan IV</i> di Bizet (1915) e <i>Il Barbiere di Siviglia</i> di Rossini,	Nasce a Buenos Aires da genitori genovesi. Intraprese la carriera di avvocato, ma lasciò per diventare pittore. Nel 1904 studia in Europa a Parigi. Vive a Segovia e viaggia in	ET

				<i>L'Elisir d'Amore</i> di Donizetti (1931)	Europa. Nel 1927 ritorna a Buenos Aires. Diventa direttore della divisione di Arte Plastica della Wagner Society. Nel 1931 fa una esposizione pittorica in America. Decora il Colón di Buenos Aires	
Lancillotti, Alfredo	Scenografo	1875 1942	Ópera (Buenos Aires) Entre Ríos Colón (Buenos Aires)	Decora <i>La verbena de la Paloma</i> di Bretón. Decora l'opera <i>Pampa</i> di Berutti insieme a Fioriani e Carmignani. Decora con Piantini il dramma sacro <i>La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i> di Zummel. Dipinge con Cipriano Otorgues scene per rappresentazioni di zarzuela spagnola	Nasce a Firenze. Arriva in Argentina nel 1892. Lavora presso il laboratorio di scenografia del teatro dell'Ópera per Dario Fiorani. Lavora presso il laboratorio del pittore Alamo. Nel 1894 lavora presso il proprio laboratorio. Fonda la Società degli Scenografi Riuniti. Decora il teatro della città di Gualeguaychu (Entre Ríos). Dal 1911 lavora per il teatro Colón e nel 1928 lavora nel laboratorio scenografico del medesimo teatro	D.P
Lazzari, Alfredo	Scenografo	1871 1949			Nasce a Lucca. Studia presso l'Accademia di Belle Arti di Lucca e Firenze. Arriva a Buenos Aires nel 1897 per decorare delle vetrare con motivo religioso nella città di La Plata. Vive nel quartiere di Barracas a Buenos Aires fino al 1903 e dopo si trasferisce nella città di Lanús. Nel 1911 sposa Ana Zaino, nipote del pittore Salvatore Zaino. Insegna nel 1907 presso l'Accademia Pezzini – Stiatessi della Sociedad Unión de la Boca. Fonda una sua bottega di pittura. Muore a Buenos Aires	ADA
Longarini, Rocco, Marciano	Scenografo Pittore	1876 1973	Municipal (Río Cuarto)		Nasce a Pavia. Arriva in Sud America nel 1895. In Argentina studia all'Accademia Superiore di Belle Arti de la Nación con Ernesto de la Cárcova. Collabora con Norberto Moretti, Antonio Pedro Ballerini. Nel 1906 ritorna in Europa. Nel 1909 ritorna in Argentina dove insegna come professore di disegno all'Accademia di Belle Arti di Junin (Buenos Aires). Nel 1952 è direttore della Scuola Municipale di Arte Plastica "Manuel Belgrano" di Río Cuarto. Lavora come scenografo al Teatro Municipale di Río Cuarto. Sarà anche scenografo per i principali teatri indipendenti argentini	EL
Magnoni, Alessandro	Scenografo	1889 N.C	Reale (Torino), Colón (Buenos Aires), Metropolitan (New York), Teatro alla Scala (Milano)	Crea per il Teatro Colón di Buenos Aires le scenografie per <i>La Giara</i> di Pirandello (1927) e <i>La Traviata</i> di Verdi, <i>L'italiana in Algeri</i> di Rossini (1928)	Studia a Milano. Come scenografo incomincia alla Scala con Angelo Parravicini. Partecipa alla Grande Guerra. Collabora con Antonio Rovescalli e Vittorio Rota	ADA
Marchioro, Edoardo	Scenografo	1882 1935	Teatro Dal Verme (Milano),	Dipinge per il Teatro Colón di Buenos Aires le	Morto in un disastro automobilistico. Allievo del Sala alla	ADA

			Arena (Milano), Scala (Milano) New York Buenos Aires Berlino Vienna	scenografie per <i>La Traviata</i> di Verdi nel 1930	Scala di Milano e poi di Rota, del Songa e del Parravicini. Diffusione delle sue scene in Italia (Torino, Bologna, Roma, Napoli, Firenze e Genova) e all'estero a New York, a Buenos Aires, a Berlino e a Vienna. Abile rievocatore degli ambienti verdiani e pucciniani. Nel 1927 prepara gli scenari per il giro artistico del teatro dannunziano. Scenografia tradizionale ma sempre moderna. Pittore di paesaggi e di soggetti di alta montagna	
Mignoni [?]	Scenografo	N.C N.C			Insieme a Piantini, Fiorani, Colli e Carmignani sarà uno dei primi ad aprire un laboratorio di scenografia a Buenos Aires	ET
Mocafico, Carlo	Pittore	1845 1911	Chiabrera (Savona), Carlo Felice (Genova) Spagna America del Sud		Studia disegno con il padre ceramista. Studia musica e come violinista fa parte dell'orchestra del Teatro Chiabrera di Savona. A Genova lavora come scenografo al Carlo Felice. Scenografo anche per molti teatri in Italia, Spagna e America latina	ADA
Orlandi, Nazzareno	Pittore Scenografo	1861 1952	Escuela Normal Mariano Acosta (Buenos Aires), Casa de Cultura (Buenos Aires), Chiesa del Salvador (Buenos Aires), Chiesa a San Telmo (Buenos Aires), Teatro La Comedia (Buenos Aires), Circolo militare (Buenos Aires), Palazzo Paz (Buenos Aires), Circolo Italiano (Buenos Aires), Teatro Municipale (Santa Fe), Cattedrale (Córdoba), Teatro Rivera Indarte (Córdoba), Colón (Buenos Aires), Ópera (Rosario), Colón (Rosario)	Dipinge <i>l'Ateneo Gran Splendid</i> presso la Escuela Normal Mariano Acosta di Buenos Aires. Decora il Salone della Casa della Cultura a Buenos Aires. Decora la cupola di una chiesa di San Telmo a Buenos Aires.	Nasce ad Ascoli Piceno. Studia all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1897 a Venezia dipinge molti quadri. Nel 1889 viaggia per la prima volta in Argentina. Nel 1893 vince la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Chicago. Nel 1897 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1910 riceve premio d'onore all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1927 vince il primo premio all'Esposizione Municipal di Arte industriale di Buenos Aires. A Buenos Aires lavora come pittore e decoratore. Nel 1904 decora il teatro Municipale di Santa Fe. Decora insieme a Francesco Tamburini e Gonzaga Coni il teatro Rivera Indarte di Córdoba. Insieme a Domingo Fontana decora il teatro Colón di Buenos Aires. Insieme a Collivadino decorerà il teatro Colón e quello dell'Ópera di Rosario.	ET
Ortolani, Dante	Architetto Decoratore Scenografo	1884 1967	Villa Devoto (Córdoba), Villa Maria (Córdoba), Teatro Coliseo (Buenos Aires), Politeama (Buenos Aires),	Nel 1927 decora insieme a Pío Collivadino una sala del teatro Coliseo per una festa egizia. Nel 1928 decora una sala del teatro Coliseo per una festa veneziana. Nel 1915 fa le	Nasce a Urbino nel 1884. Arriva in Argentina nel 1913. Decora le chiese di Villa Devoto e Villa Maria a Córdoba. Decora i teatri Coliseo, Politeama e il Automóvil Club Argentino a Buenos Aires. Nel 1939 è direttore scenico del teatro	D

			Club dell'automobile (Buenos Aires), Colón (Buenos Aires), Salone di Belle Arti (Buenos Aires), Galleria Giménez (Mendoza), Galleria Witcomb (Buenos Aires)	scenografie dell'opera <i>Tucuman</i> di Boero. Decora l'opera di Panizza <i>Bizancio</i> , l'opera di Maria Castro <i>Georgiae</i> quella di Schumann <i>Las vírgenes del sol</i> . Cura la <i>Norma</i> di Bellini, <i>Manon</i> di Puccini, <i>Cavalleria Rusticana</i> di Mascagni, <i>Aida</i> di Verdi, <i>Carmen</i> di Bizet. Cura i balletti <i>El Junco</i> di Ugarte e <i>Il lago dei Cigni</i> di Tchaikovsky. Realizza le scenografie de <i>Il Castello di Barbablù</i> di Bartok. Decora l'edificio della Fraternità Ferroviaria di Buenos Aires con Adolfo Montero	Colón. Fino al 1963 sarà direttore di scena del Colón. Come pittore sarà attivo al Salone di Belle Arti di Buenos Aires, alla galleria Gimenez di Mendoza e alla galleria Witcomb di Buenos Aires. Sarà docente presso la scuola Nacional de Artes Decorativas e nella scuola superiore di Belle Arti Ernesto de la Carcova	
Palmieri, Arturo	Scenografo	N.C N.C	Teatro Verdi (Pergamino)	Dipinge il sipario di bocca del teatro Verdi di Pergamino		ET
Parisi, Francesco	Pittore Scenografo	1857 1948			Nasce a Taranto. Studia all'Accademia di Belle Arti di Taranto, Napoli e Roma. Nel 1885 si trasferisce a Buenos Aires, dove lavora come pittore e decoratore. Fonda nel 1899 insieme a Decoroso Bonifanti e Nazareno Orlandi l'Associazione Artistica Italiana di Buenos Aires. Collabora nella decorazione di alcune chiese in Argentina	ET
Parravicini, Angelo	Scenografo	1868 1925	Africa del Nord Teatro Carlo Felice (Genova), Scala (Milano), Metropolitan (New York), Colón (Buenos Aires) Varsavia Parigi	Dipinge per il Teatro Colón di Buenos Aires le scenografie di: <i>Aida</i> di Verdi, <i>Tristan und Isolde</i> di Wagner, <i>Otello</i> di Verdi (1908), <i>La Sonnambula</i> di Bellini (1910), <i>La Fanciulla del West</i> di Puccini, <i>Don Carlo</i> di Verdi (1911), <i>Tristan und Isolde</i> di Wagner (1912), <i>Loreley</i> di Alfredo Catalani (1913), <i>Carmen</i> di Bizet (1915), <i>Norma</i> di Bellini (1918)	Suo zio materno era Enrico Robecchi, scenografo a Parigi e professore all'Accademia. Studia all'Accademia di Brera. Lavora alla Scala con il Ferrario, Carlo Songa, Vittorio Rota e Mario Sala. Scenografo in Africa del Nord, a Genova al Carlo Felice, alla Scala di Milano. Lavora al Metropolitan di New York. Lavora con compagnie italiane che facevano stagioni in Sud America (soprattutto con Walter Mocchi). Lavora a Varsavia e Parigi	ADA
Parravicini, Camillo	Scenografo	1902 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Opera (Roma), Colón (Buenos Aires), Municipal (Rio de Janeiro)	Fa le scene della <i>Francesca da Rimini</i> per il Teatro dannunziano	Lavora alla Scala con il padre, Angelo Parravicini, Rovescalli, Grandi e Marchioro. Al Costanzi lavora con Carelli. Direttore della scenografia al Teatro Reale dell'Opera di Roma. Collabora con il teatro Colón di Buenos Aires e il Municipale di Rio de Janeiro	ADA
Parravicini, Carmelo	Scenografo	N.C N.C		Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires le scenografie per <i>L'Amico Fritz</i> di Mascagni e		DP

				Andrea Chénier di Giordano (1933)		
Piantini, Juan	Scenografo	1863 1924	Teatro San Martín (Buenos Aires), Teatro Victoria (Buenos Aires) Cile Uruguay	Decora il dramma sacro <i>La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i> di Zummel ed <i>Electra</i> di Galdós.	Nasce ad Ancona. Arriva in Argentina nel 1894. Fonda la Società degli Scenografi Riuniti. Lavora nel teatro San Martín a Buenos Aires con gli impresari Ghigliani. Fonda il suo laboratorio di scenografia nel teatro Victoria di Buenos Aires. Lavora come scenografo in Cile e Uruguay	DP
Piccinato, Carlo	Regista Scenografo	1901 N.C	Opera (Roma), Colón (Buenos Aires)		Laureato in legge. Diplomato in violino presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Membro dell'orchestra dell'Augusteo. Nel 1931 si reca in Germania a Colonia per studiare regia teatrale nel teatro di Stato (insegnamenti da Max Hofmueller). Nel 1933 torna in Italia e viene assunto dalla Compagnia Palmer. Nel 1935 entra nel corpo dei registi del Teatro Reale dell'Opera di Roma. Nel 1937 arriva al Colón di Buenos Aires come regista	DP
Pipein, Gamba (Giuseppe Garuti)	Umorista Cartellonista Caricaturista Scenografo Costumista	1868 1954	Carlo Felice (Genova), Scala (Milano), Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge le scene per <i>El Sueño de Alma</i> di Lopez Buchardo nel 1914	Nasce a Modena. Figura ancora poco studiata. Collaboratore di Caramba. Si trasferisce nel 1888 a Milano e poi a Genova. Nel 1894 crea le sue prime scene per delle commedie. Dal 1902 collabora con la compagnia di operette Giulio Marchetti di Genova, occupandosi dei manifesti pubblicitari. Nel 1904 collabora con i fratelli Monleone. Diventa famoso come scenografo. Nel 1910 lavora per il Teatro alla Scala di Milano. Poi arriva al Colón di Buenos Aires. Scrive un libro intitolato "Memorie di un direttore di scena", inedito.	MP
Pittalunga, Alessandro	Pittore Scenografo Architetto	N.C N.C	Teatro Victoria (Buenos Aires), Colón (Buenos Aires)	Scenografia per il <i>Fausto</i> di Gounod del 1866.	Nasce in Italia e arriva in Argentina nel Periodo di Rosas. Sarà lo scenografo del teatro Victoria di Buenos Aires. Dal 1859 sarà scenografo dell'antico teatro Colón	DP
Pogliaghi, Lodovico	Pittore Scenografo	1857 1950	Colón (Buenos Aires)	Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge la scenografia per <i>il Nerone</i> di Boito nel 1926.	Nasce a Milano. Si forma nell'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 1890 è insegnante di decorazione a Brera. Nel 1895 crea il progetto per le porte di bronzo del duomo di Milano. Lavora come scenografo al Colón di Buenos Aires nel 1926	DP
Ratto, Gianni	Scenografo Costumista	1916 N.C	Teatro alla Scala (Milano) São Paulo Rio de Janeiro		Nasce a Milano, dove frequenta il Politecnico. Nel 1946 inizia l'attività di scenografo. Collabora con Giorgio Strehler alla Scala di Milano. Nel 1954 si trasferisce in Brasile dove lavora come	SA

					scenografo e regista a São Paulo e Rio de Janeiro	
Reale, Ettore	Scenografo	N.C N.C		Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge la scenografia di <i>Deborá e Jaele</i> di Pizzetti nel 1923.		DP
Rota, Vittorio	Scenografo	1864 1931	Teatro alla Scala (Milano), Opera (Roma), Colón (Buenos Aires), Metropolitan (New York)	Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge le scenografie di <i>Madama Butterfly</i> di Puccini, <i>La Sonnambula</i> di Bellini (1911) <i>Falstaff</i> di Verdi, <i>Ariane et Barbe Bleue</i> di Dukas (1912), <i>Lohengrin</i> di Wagner, <i>Salome</i> di Richard Strauss (1913), <i>Parsifal</i> di Wagner (1914) insieme a Sala	Studia a Parma nel Reale Istituto di Belle Arti e poi scenografia a Brera con Carlo Ferrario. Esperto nel disegno e nel chiaroscuro	ADA
Rovescalli, Odoardo Antonio	Scenografo	1864 1936	Teatro Manzoni (Milano), dal Verme (Milano), Scala (Milano) Mosca, San Pietroburgo Varsavia, Lisbona, Barcellona Madrid Bruxelles Gand Parigi Lione Marsiglia Tolosa Ginevra Londra Teatro Colón (Buenos Aires) Montevideo Rio Janeiro New York Chicago New Orleans	Per il teatro Colón di Buenos Aires dipinge le scenografie per: <i>Oberon</i> di Von Weber, <i>Feuersnot</i> di Richard Strauss (1913), <i>L'Amore dei Tre Re</i> di Montemezzi, <i>Nabucco</i> di Verdi (1914), <i>Cavalleria Rusticana</i> e <i>Iris</i> di Mascagni (1915), <i>La Battaglia di Legnano</i> di Verdi, <i>Aida</i> di Verdi, <i>Il Barbiere di Siviglia</i> di Rossini (1916), <i>Louise</i> di Charpentier (1918), <i>Guglielmo Tell</i> di Rossini (1923), <i>Orfeo ed Euridice</i> di Gluck, <i>Tosca</i> di Puccini (1924)	Nasce a Crema. A dodici anni lavora come garzone per il Teatro Manzoni di Milano con lo zio scenografo, Luigi Dell'Era. Luigi Dell'Era era lo zio dei fratelli Stroppa, Pietro e Angelo, anch'essi scenografi. Frequenta l'Accademia di Brera. Scenografo in Francia per Eleonora Duse. Lavora molto in Italia e all'estero. Commissioni da grandi compositori lirici come Verdi, Puccini ecc. Nel 1900 scenografo alla Scala di Milano. Amico e collaboratore di Caramba. Nel 1910 lavora insieme a Pietro Stroppa al Metropolitan Theatre di New York. Nel 1911 le sue scenografie arrivano al teatro Coliseo di Buenos Aires. Sarà uno dei promotori della Società degli Scenografi della Scala e del Teatro lirico internazionale. Discepoli e allievi: Vittorio Rota, Carlo Songa, Mario Sala e Angelo Parravicini. Dal 1909 al 1924 collabora con le sue scenografie presso il teatro Colón di Buenos Aires e il teatro del Costa Rica	ADA
Sala, Mario	Scenografo	1873 1920	Teatro alla Scala (Milano), Metropolitan (New York), Colón (Buenos Aires)	Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires le scenografie per: <i>Rigoletto</i> di Verdi (1908), <i>Die Walküre</i> di Wagner, <i>La Vestale</i> di Spontini, <i>Don Pasquale</i> di Donizetti (1910), <i>Il Matrimonio Segreto</i> di Cimarosa (1911), <i>Metistofele</i> di Boito, <i>Die Königskinder</i> di Humperdinck (1912), <i>Mignon</i> di Thomas (1913), <i>El Sueño de Alma</i> di Buchardo (1914) e insieme a Rota e	Nasce a Milano. Figlio di Luigi Sala (anch'egli scenografo alla Scala di Milano). Nel 1898 collabora con Parravicini, Rota e Songa con i quali costituisce nel 1900 la "Società degli scenografi della Scala e del Teatro lirico internazionale". Dal 1912 lavora per grandi teatri americani come Metropolitan di New York e Colón di Buenos Aires	SA

				Parravicini <i>Manon Lescaut</i> di Puccini (1912) e <i>L'Africaine</i> di Meyerbeer (1915)		
Salani, Ettore	Scenografo	1881 N.C	Sud America Spagna Costanzi (Roma)		Autodidatta. Collabora con Caramba all'allestimento scenico di due compagnie teatrali: Città di Genova e Città di Milano. Con queste compagnie teatrali fa delle tournée in Sud America e in Spagna. Dal 1923 al 1927 gestisce gli impianti elettrici del Teatro Costanzi a Roma. Nel 1927 è direttore degli impianti elettrici al Teatro Reale dell'Opera di Roma. Brevetta vari apparecchi elettrici teatrali	ADA
Scaioli, Alberto	Scenografo	1893 N.C	Colón (Buenos Aires), Opera (Roma), Scala (Milano)	Dipinge per il teatro Colón di Buenos Aires le scenografie per <i>Aida</i> di Verdi, <i>Fra Gherardo</i> di Pizzetti (1928) e <i>La Forza del Destino</i> di Verdi (1933)	Studia all'Accademia di Brera. Come allievo di Rovescalli entra alla Scala	ADA
Serafin, Ugo	Pittore Scenografo	1904 N.C	Teatro alla Scala (Milano), Arena (Verona), Colón (Buenos Aires)		Studia all'Accademia di Brera e Scuola Superiore d'arte applicata all'industria. Dal 1922 fa il praticantato in scenografia alla Scala di Milano. Nel 1935 lavora per gli spettacoli all'aperto dell'Arena di Verona. Esegue lavori di scenografia per il Colón di Buenos Aires	DP
Songa, Carlo	Scenografo	1856 1911	Teatro alla Scala (Milano), Metropolitan (New York), Colón (Buenos Aires), Opéra (Parigi), Teatro Imperiale (San Pietroburgo)		Nasce e muore a Milano. Collaboratore alla Scala di Milano dal 1895 e nel 1898 vi collabora attivamente insieme a Rota e Sala. Fa parte della "Società degli scenografi della Scala e del Teatro lirico internazionale". Collabora con il Metropolitan di New York, il Colón di Buenos Aires, l'Opéra di Parigi e i teatri Imperiali di San Pietroburgo	SA
Stella, Francesco	Pittore Scenografo	1862 1940	Chiesa di San Carlos di Nostra Signora di Sion (Buenos Aires), Chiesa della Madonna del Rosario (Santa Fe), Colón (Buenos Aires)		Nasce a Roma. Studia con Luigi Bazzani. Nel 1897 arriva in Argentina. Decora la residenza privata del Presidente della Repubblica argentina Urriburu. Decora la Chiesa di San Carlos di Nostra Signora di Sion a Buenos Aires. Decora la chiesa della Madonna del Rosario di Santa Fe. Collabora con gli scenografi Umberto Talevi e Alfredo Lancillotti. Nel 1905 fa parte dell'Associazione degli Scenografi Riuniti insieme a Juan Piantini e Dario Fiorani. Fra il 1911 e il 1924 lavora come scenografo presso il	SSM

					teatro Colón di Buenos Aires. Suo figlio è Hugo	
Stella, Ugo	Scenografo	1891 1953	Colón (Rosario) Santa Fe Chiesa di Nostra Signora del Rosario (Rosario), Chiesa di Nostra Signora di Sion (Buenos Aires), Palazzo di San José (Entre Ríos)		Nasce a Rieti. Arriva a Buenos Aires nel 1905. Lavora per la Società degli Scenografi Riuniti con il padre. Insieme a Nazareno Orlandi decora alcuni teatri e chiese a Rosario, Santa Fe. Lavora nel laboratorio di scenografia di Alfredo Lancillotti e Augusto Mugnai con la quale creerà una società dal 1922 al 1926. Nel 1926 decora la chiesa di Nostra Signora di Sion a Buenos Aires. Lavora presso il ministero delle opere pubbliche come architetto. Restauro molti monumenti come il palazzo di San José a Entre Ríos	SSM
Stroppa, Pietro	Scenografo	1878 1935	Costanzi (Roma), Opera House (Boston), Metropolitan (New York), Teatro alla Scala (Milano), San Carlo (Napoli), Regio (Torino), Colón (Buenos Aires), Municipal (Rio de Janeiro)		Nipote di Antonio Rovescalli. Studia all'Accademia di Brera con Mentessi e Ferrario. Apre uno studio di scenografia e lavora alla Scala di Milano, il Costanzi di Roma, il San Carlo di Napoli, il Regio di Torino, il Colón di Buenos Aires e il Municipal di Rio de Janeiro. Nel 1925 è scenografo ufficiale alla Scala di Milano. Lavora al Teatro Costanzi di Roma. Dal 1909 al 1912 lavora alla Boston Opera House e al Metropolitan di New York	ADA
Surelli [?]	Scenografo	1816 N.C	Teatro Valero (Buenos Aires), Politeama (Buenos Aires)		Nasce a Venezia. Secondo «La Nación» lavora come scenografo in Argentina. Nel 1888 lavora a Barcellona dove decora il teatro Valero	DP
Talevi, Umberto	Scenografo	1859 N.C		Decora insieme all'architetto Francesco Tamburini la casa del Presidente della Repubblica Miguel Juárez Celman	Nasce ad Ancona. Arriva in Argentina nel 1859. Collabora con lo scenografo Francesco Stella. Fa parte della Società degli Scenografi Riuniti. È considerato il pioniere della scenografia in Argentina	DP
Valente, Antonio	Architetto Scenografo Costumista	1894 N.C			Nasce a Sora (Frosinone). Si laurea alla Scuola superiore di Architettura di Roma. A Parigi frequenta artisti come Bakst, Gémier, Craig e Copeau. Lavora a Berlino presso lo studio di scenotecnica e illuminotecnica. Nel 1923 a Roma entra a far parte del Teatro degli Indipendenti di Bragaglia. Nel 1923 a Venezia dirige una compagnia di balletti italo-russi. Collabora come scenografo fra il 1923 e il 1939 per molti teatri italiani. Nel 1930 vince un concorso nazionale per un grande teatro di Stato. Svolge attività di architetto in Turchia, Italia, Romani e Venezuela. Partecipa a mostre di scenografia a	SA

					Berlino, New York, Vienna, Düsseldorf, Parigi, Venezia e Roma	
Van Riel, Franz	Scenografo	1879 1950			Nasce a Roma da una famiglia di origine olandese. Arriva in Argentina nel 1910 con un collettivo di scenografi. Fumettista per quindici anni per il giornale «La Prensa». Tra i lavori più famosi, i ritratti di Belgrano e San Martín. Dipinge <i>El cruce de los Andes por el Gran Capitán</i> . Sarà direttore insieme a Rojas Silveyra della rivista «Augusta». Nel 1913 inaugura lo studio fotografico <i>Galeria Van Riel</i>	DP
Verazzi, Baldassarre	Pittore	1819 1866			Nasce a Caprezzo in provincia di Novara. Studia con Francesco Hayez a Brera. Arriva in Argentina nel 1853, insieme a Ceronetti e Georgi per decorare il vecchio teatro Colón di Buenos Aires. Insegna in un laboratorio di pittura	ET
Voltini, Giovanni	Pittore Scenografo	1875 1964	Teatro Solís (Montevideo), Teatro alla Scala (Milano), Ópera (Rosario), Coliseo (Buenos Aires)	Decora nel 1905 il teatro Solís di Montevideo. Nel 1908 è a Tandil in Argentina dove lavora per tre mesi come pittore. Partecipa alla decorazione del teatro dell'Ópera di Rosario e del teatro Coliseo di Buenos Aires	Nasce a Roccabianca (Parma). Suo fratello maggiore, Paolo, era anch'egli artista. Nel 1892 si forma presso l'Istituto d'Arte di Parma. Nel 1902 si trasferisce in Uruguay con l'amico pittore, Pantaleo Amendola. Si trasferisce a Buenos Aires nel 1904 dove lavora con Giuseppe Carmignani. A Buenos Aires insegna prospettiva è docente di ornato presso la facoltà di Architettura. Nel 1911 torna in Italia	MDA
Zaino, Salvatore	Pittore				Pittore italiano che lavora con Barone a Rosario	CP
Zuccarelli, Giovanni	Scenografo	1846 1897	Teatro Carignano (Torino), Teatro Italiano dei Viceré (Il Cairo), Teatro alla Scala (Milano), Metropolitan (New York), Teatri Imperiali (San Pietroburgo), Colón (Buenos Aires)		Nasce a Brescia. Suo nonno e suo padre erano scenografi. Collabora con il padre Francesco, alla decorazione del teatro Carignano di Torino. A Torino frequenta l'Accademia Albertina. Completa gli studi a Brera. Nel 1870 si reca a Il Cairo per decorare il teatro italiano dei Viceré. Sarà scenografo presso il teatro alla Scala di Milano. Collabora con Verdi e lo scenografo Manzotti. Suo collaboratore sarà Giovanni Voltini. Lavora molto all'estero fra cui San Pietroburgo, Mosca, Varsavia, New York e Buenos Aires	ET
Zuffi, Pietro	Pittore Scenografo Costumista	1919 N.C			Come pittore fa esperienze giovanili in Sud America (Cile, Perù e Argentina), dove visse fra il 1935 e il 1941. Rientra in Italia e frequenta l'Accademia di belle arti di Firenze. Nel '43 arriva a Bari dove collabora con il teatro Piccinini	SA

					della Radio Italiana Libera delle forze militari alleate	
--	--	--	--	--	---	--

Bibliografia generale

AA.VV.

- s.d. *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Homepage.aspx>
- 1886 *Gran guía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hugo Kunz y Cia.
- 1916 *Tercer Censo Nacional. Levantado el 1º de julio de 1914*, vol. II, Buenos Aires, Talleres Rosso y cía.
- 1954-1965 *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma, Le Maschere, 11 voll.
- 2004 *Italianos en la arquitectura argentina*, Buenos Aires, CEDODAL.
- 2010 *Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe*, vol. IV, Santa Fe, Cámara de diputados.
- 2010 *Utopía y sus orillas. Arte en La Boca 1860-2010*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín" / Fundación OSDE.
- 2011 *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, <http://cdn2.buenosaires.gob.ar/desarrollourbano/publicaciones/libro%20teatro%20colon.pdf>
- 2011 *La Gaceta Musical. From one theater to another. Con l'edizione completa del periodico (1874-1887)*, Padova, IMLA.
- 2016 *O Legislativo Paulista e o Teatro no século XIX*, <http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=284135>.

Adami, Giuseppe

- 1945 *Museo Teatrale alla Scala. Un Secolo di Scenografia alla Scala*, Milano, Emilio Bestetti.

Agüero, Ana Clarisa

- 2017 *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Alice, Antonio

- 1937 *Recordando al Maestro*, in "Exposición Decoroso Bonifanti", Buenos Aires, Galería Witcomb

Artundo, Patricia - Frid, Carina (a cura di)

- 2008 *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Baldasarre, María Isabel

- 2006 *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

Barrán, José

- 1998 *Historia uruguaya. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco*, Montevideo, Banda Oriental.

Bastos Sousa, Antonio

1898 *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro*, Lisboa, Bertrand.

Baylongue, José Roberto – Ribeiro Jr, Geraldo de Andrade

1995 *Aspectos da História Postal do rio Tietê. Exposição Lubrapex*, Associação Brasileira de Filatelia Temática, <http://www.abrafite.com.br>

Becker, Howard

2008 *Los mundos del arte*, Bernal, UNQ.

Bernardoni, Virgilio

2010 *L'immaginario scenico di Luigi Illica librettista. Il caso Isabeau*, in Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati (a cura di), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 203-220.

Bernasconi, Alicia

2018 *Construir un teatro desde la gestión municipal: el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos*, in *I Jornada Internacional Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella (4-5 dicembre).

Bomfim Andrade, Clarissa Lapolla

2013 *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*, São Paulo, Editora UNESP.

Bonatti Bacchi, Maurizia

1989 *Il Teatro di Girolamo Magnani*, Fidenza, Comune di Fidenza.

Boni, Nicolás

2008a *Confluencias de la lírica y las artes visual es en Rosario hacia 1904*, in «Separata», VIII, nr. 13, 21-53.

2008b *Espacio de ficción, espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes*, in Dávillo, Beatriz et al. (coord.), *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario (8-10 ottobre 2008).

2017 *El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Vicente Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos*, in «Separata», Segunda Época, a.XV, n.21

Bonome, Rodrigo

1968 *El teatro y las artes plásticas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Borges, Barsanúfo Gomides

2011 *Ferrovía e Modernidade*, in *Revista UFG*, a. XIII, n. 11, <https://www.proec.ufg.br>

Bortoletto, Valeria

2017 Nazareno Orlandi y Francisco Parisi: artistas e inmigrantes dentro del mundo del arte porteño. Un estudio sobre la producción y recepción de sus obras decorativas desarrolladas

en la sede de La Prensa y la Catedral de Buenos Aires. (1890-1911), Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM (inédita).

Branchard, Adolphe

1913 *Comment on organise une tournée mondiale*, Paris, Stock.

Brazil, Maria do Carmo - Pereira, Luiz Alberto Sampaio

2008 *O Navio Fernandes Vieira: memória e história social do sul de Mato Grosso*, in *Revista Territórios e Fronteiras*, a. V, n. 1, <http://dx.doi.org/10.22228/rt-f.v1i2.20>

Breyer, Gastón

1977 *El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bucich, Antonio

1964 *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses, 1860-1940*, Buenos Aires, Cuadernos de La Boca del Riachuelo.

Caamaño, Roberto

1969 *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*, vol. II, Cinetea, Buenos Aires.

Capeluto, Martín - De la Fuente, Fabián

2017 *Relaciones interescales en la construcción del espacio público. El caso de los teatros de ópera del litoral rioplatense*, in *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 ottobre 2017).

Carreira, Xoán M.

1990 "El teatro de Ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolò Setaro", in Emilio Casares e Carlos Villanueva (a cura di), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 27-117.

Casoy, Sergio

2006 *São Paulo e os Teatros de Ópera*, <https://identidadediversa.wordpress.com/.../sao-paulo-e-os-teatros>

Castelnuovo, Enrico - Ginzburg, Carlo

1979 *Centro e periferia*, in G. Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana, I Materiali e problemi*, Vol. I (Questioni e metodi), Torino, Einaudi, pp. 283-352.

Cavaglieri, Livia

2012 *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano (PI), Titivillus.

Censo General de la Provincia de Buenos Aires

1883 Demográfico, agrícola, industrial, comercial. Verificado el 9 de octubre 1881, Buenos Aires, El Diario.

Cetrangolo, Anibal Enrique

- 1996 *L'opera nei Paesi Latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, II, a cura di A. Basso, Torino, Utet, pp. 655-691.
- 2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- 2017 *Ríos vs fronteras*, in *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de ottobre 2017).
- 2019 *Por un escenógrafo, Giuseppe Carmignano*, «Mundo Clásico», 31 gennaio 2019, <https://www.mundoclasico.com/articulo/31812/Por-un-escen%C3%B3grafo-GiuseppeCarmignano>

Cetrangolo, Anibal Enrique et al.

- 2017 *El Triunfo de Palas, los ríos que cantan*, in Érida Hermida e Ricardo Ibarlucía (dirs.), *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.

Charle, Christophe (dir.)

- 2009 *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Ed. Champ Vallon.

Chervo, Santiago

- 1978 *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos. Teatro Municipal "Rafael Aguiar"*, San Nicolás de los Arroyos, Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos, 1978.

Clerici, Emiliano

- 2016 *El lujo de pertenecer: imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920)*, in Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand.

Conati, Marcello

- 1981 *Aspetti della messinscena del 'Macbeth' di Verdi*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 3 (1981), pp. 69–120.

Constantín, María Teresa

- 2000 *Italia en la nebbia. La Boca como residencia*, in Diana Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

Cortazzo, Alberto P.

- 1944 *I teatri degli fichi*, in «Boletín oficial de Argentores», n. 42.

Costa, Richard Santiago

- 2017 *Parnaso Paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*, tesi di Dottorato, Universidad Estadual de Campinas.

DaCosta Kaufmann, Thomas - Dossin, Catherine - Joyeux-Prunel, Béatrice (coord.)

- 2015 *Circulations in the Global art history*, Dorchester, Ashgate.

Da Cunha Gomes Carneiro, Antonio Tiburcio

2006 *Políticas Culturais e a Opera a São Paulo*, São Paulo, Universidade de São Marcos, 2006.

Dall'Acqua Marzio (a cura di)

2015 *Giovanni Voltini (1875-1964). Radici. Il pittore, il cittadino di Roccabianca*, catalogo della mostra tenuta al Castello di Roccabianca dal 29 agosto al 1° novembre 2015, Parma, Stamperia scrl

2018 *Giovanni Voltini (1875-1964) Scenografo. Dall'America Latina alle celebrazioni del primo centenario della nascita di Verdi*, Parma, Pareidolia/Imaginaría 4

De Andreis, Pinuccia (a cura di)

1990 *Radici del cuore, ricordo di Giuseppe Vigo*, a cura di Pinuccia de Andreis, Albenga, Edizioni del Delfino Moro, 1990.

De Angelis, Alberto

1938 *Scenografi italiani di ieri e di oggi; dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi*, Roma, Cremonese.

De la Torre, José

1947 *Historia de San Nicolás*, Rosario, Editorial Rosario.

Della Torre, Roberto

2014 *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, Milano, EduCatt.

De Vito, Christian G.

2015 *Verso una microstoria translocale (micro-spatialhistory)*, in «Quaderni storici», n. 3 (dicembre).

Devoto, Fernando J. - Madero, Marta (dirs.)

2006 *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, vol. II, Buenos Aires, Taurus.

2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.

Devoto, Fernando J. (coord.)

2018 *Modernidades trasplantadas. Los teatros de ópera del litoral argentino: de los modelos a las técnicas*, dossier, in «TAREA. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural», a. 5 (ottobre).

Diez Serrano, Fernando

1982 *Música en el Uruguay*, Montevideo, Monteverde.

Di Nobile Terré, Roberto

1999 *La lírica en Rosario (Argentina, 1885-1910)*, el autor, Rosario.

Ensinck, Oscar Luis

1974 *El teatro en Rosario*, in «Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe», vol V.2, Santa Fe.

Escobar, Ticio

2004 *El arte fuera de sí*, Asunción del Paraguay, FONDEC y CAV/Museo del Barro.

Esposizione di Belle Arti in Roma

1883 *Catalogo Ufficiale Generale*, Roma, Tipografia Bodoniana.

Etchecoin, María Lucrecia

2015 *Escenografía, fenómeno del habitar*, in «Telón de fondo», n. 22.

Fara, Catalina

2017 *Los caminos de Alfredo Lazzari: más allá del plein air*, in AA.VV., *Alfredo Lazzari. Todo lugar es también un camino*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”.

2018 *Hacia una dialéctica del paisaje ribereño de Buenos Aires: entre el sublime industrial y el Riachuelo como reducto pintoresco*, in «Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani», vol. X, n. 2, pp. 316-342.

Farina, Alvaro - Pacual, Carlos

1999 *Proyecto de restauración y reestructuración edilicia del Teatro Solís*, Montevideo, Teatro Solís, http://www.teatrosolis.org.uy/uc_453_1.html

Fasce, Pablo J.

2017 *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*, tesi di dottorato, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín.

Fernández, Nelson – Machín, Hugo

2017 *Una democracia única. Historia de los Partidos Políticos y las elecciones del Uruguay*, vol. I (*Divisas, Ideas y Partidos*), Montevideo, Fin de Siglo.

Ferreira, Taís

2014 *Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho*, in «Ometeca», Vol. 19/20.

Fothy, Judith

2018 *Las quimeras que oculta un telón: Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense*, in «Anuario TAREA», n. 5.

Gerodetti, João Emilio - Cornejo, Carlos

2003 *Lembranças de São Paulo: o interior paulista nos cartões Postais*, São Paulo, Solaris.

Giacometti, Diana

2013 *La figura dell'impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America*, Tesi di Laurea, Venezia, Università Ca' Foscari.

Gianetto, Claudia

- 2002 *Società Anonima Ambrosio. Cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Torino, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.
- Girardi, Michele, Rossi, Franco
1989 *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli (1792-1936)*, Venezia, Marsilio.
- Gonçalves, Paulo César
2013 *Do Vento ao Vapor em Mares já antes Navegados: a companhia de navegação La Veloce e o transporte de emigrantes pelo Atlântico*, <http://www.periódicos.ufpb.br>
- González, Graciela Noemí
s.d. *Antecedentes del teatro en Santa Fe*, in AA. VV., *Cien años del Teatro Municipal*, in corso di pubblicazione.
- González-Román, Carmen
2002 *La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen*, in «Boletín de Arte», Universidad de Málaga, n. 23.
- Greimas, Algirdas Julián
1971 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Hermida, Élide e Ibarlucia, Ricardo (a cura di)
2017 *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias, El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.
- Hourcade, Eduardo
2006 *La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto*, in Devoto e Madero 2006, pp. 163-187.
- Jaureguiberry, Marcelo
2008 *Historia de la escenografía argentina: los escenógrafos ilustradores*, in «La Escalera», n. 18.
- Jesurum, Olga
1996 *Girolamo Magnani, interprete visivo delle idee di Verdi*, in Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di Musica "A. Boito" 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.
- Joyeux-Prunel, Béatrice
2014 *The Uses and Abuses of Peripheries in Art History*, in «Artl@s Bulletin», a. 3, n. 1.
- Levasseur, Émile
2000 [1889] *O Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Letras & Expressões
- Levi, Giovanni

2016 *L'histoire totale contre la Global History: l'historiographie avant et après la chute du mur de Berlin*, in Nathan Wachtel, *Histoire et anthropologie («Les actes»)*, <http://actesbranly.revues.org/735>.

Liernur, Jorge Francisco

2000 *La construcción del país urbano*, in Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1883-1916)*, vol. V, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 409-464.

Lima Belvisi, Jair

2019 *Hidrografía argentina*, <https://prezi.com/kn-ktguc3-lu/hidrografia-argentina/> consultato il 22 luglio 2019.

Logiódice, María Julia

2016 *La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático*, in «Historia Regional», n. 35.

Lugné Poe

1933 *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard.

Malosetti Costa, Laura (dir.)

2017 *Entresiglos: el impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro

Malosetti Costa, Laura

2000 *¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires*, in Diana Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, Istituto Italiano de Cultura.

2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

2011 *Artes visuales y ópera, entre Italia y Argentina a comienzos del siglo XX. El caso de Pío Collivadino*, in «Relaciones Italo-Iberoamericanas. El Teatro Musical». <http://www.imla.it/dvd2/data/es/articulo-2.html>

Manzino, Leonardo

2004 *León Ribeiro. Sesquicentenario del Compositor Romántico Uruguayo*, Montevideo, Serie Los Románticos Uruguayos/Música.

Martini, Giuseppe

2018 *Carmignani a celebrare il primo centenario della nascita di Verdi*, in Marzio Dall'Acqua (a cura di), *Giovanni Voltini (1875-1964) Scenografo. Dall'America Latina alle celebrazioni del primo centenario della nascita di Verdi*, Parma, Pareidolia/Imaginaría 4, pp. 47-48.

2019 *Un Ballo in Maschera*, in Teatro Regio di Parma - Programma di sala, Parma, Edizione del Teatro Regio.

Marussig, Guido

s.d. *Pensieri sulla scenografia*, in Guido Frette, *Orientamenti della Scenografia*.

Mescalchin, Michele

2017 *Giuseppe Carmignani en Italia*, in Élide Hermida y Ricadro Ibarlucía (dirs.), *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*, Buenos Aires, TAREA-UNSAM.

Monsieur Perrichon (Tuévenin, Leopoldo)

1911 *Collección de artículos*, Montevideo, Barreiro y Ramos.

Montini, Pablo

2011 *Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960*, in Baldasarre, María Isabel e Dolinko, Silvia (a cura di), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Saenz Peña, Universidad Nacional Tres de Febrero, 299-327.

Murace, Giulia

2017a *Network artísticos internacionales en la Roma de fines del Ottocento. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos*, in Arthur Valle, Camila Dazzi et al. (orgs.), Rio de Janeiro, Oitocentos. O Ateliê do artista, CEFET/RJ.

2017b *Entre telas y chapas*, in *1er workshop Historia y Patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires.

Ojetti, Ugo (Tantalo)

2000 *Giuseppe Verdi e Cesare Pascarella (1887 1893)*, in *Verdi. Interviste e incontri*, a cura di Marcello Conati, Torino, EDT.

Paoletti, Matteo

2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

2016 *Dal grande trust alla nazionalizzazione: ambizioni e vite della Società Teatrale Internazionale (1908-1931)*, in M. Paoletti, G. Ludovisi, M.T. De Nigris, *La Società teatrale internazionale 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella.

2020 *'A huge revolution of theatrical commerce': Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press.

Pascarella, Cesare

1961 *Taccuini*, con prefazione di Emilio Cechi, Milano, Mondadori.

Pasolini, Ricardo O.

2006 *La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales*, in Devoto e Madero 2006, pp. 227-273.

Pavis, Patrice

1998 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Pellettieri, Osvaldo

2002 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, vol. II (*La emancipación cultural (1884-1930)*).

Pereira, Denise e Luckhurst, Gerald

2005 *Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica*, in «Insula Fulcheria», Dossier *Il Museo Civico di Crema e il Teatro*, n. XXXV.

Pereira Salas, Eugenio

1957 *Historia de la musica en Chile, 1850-1900*, Santiago, Universidad de Chile.

Perri, Cecilia - Perri Francesco

2014 *Raffaele Vincenzo Barone. Pittore di Vaccarizzo Albanese*, Cosenza, La Mongolfiera.

Petriella, Dionisio - Sosa Miatello, Sara

1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.

Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires

1852 *Libro trigésimo-primero*, Buenos Aires, Imprenta Americana, pp. 345-347.

Reynaldo, Ney

2007 *Comércio e Navegação no rio Paraguai*, Universidade Federal de Mato Grosso, <http://cdsa.aacademica.org/000-108/81.pdf>

Ribeiro, Ana

2004 *José Gervasio Artigas: el caudillo y el dictador*, Montevideo: Planeta.

Ripamonte, Carlos

1930 *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina*, Buenos Aires, Gleizer.

Rosselli, John

1984 *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press.

1985 *L'impresario d'opera*, Torino, EDT.

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires*, in «Past & Present», n. 127, maggio 1990, pp. 155-182.

1992 *Singers of Italian opera. The history of a Profession*, Cambridge, Cambridge University press.

1993 *Latin America and Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930*, in «Revista de musicología», vol. 16, n. 1, pp. 139-145.

Rosmini, Enrico

1893 *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Milano, Hoepli.

Salgado, Susana

2003 *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown.

Santarone, Paolo

1911 *Divagazioni sul tema Isabeau, come nacque e come sarà la messa in scena*, in «La Lettura», a. XI, pp. 26-32.

Santos Silva, Edson

2008 *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*, Tesi discussa presso l'Universidade di São Paulo. Relatore Francisco da Silveira Maciel.

Sanz, Laura - Cilento, Maria de los Angeles

2002 *Compañías extranjeras (1884-1930)*, in *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, a cura di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, pp. 533-555.

Sarlo, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Sbaraglia, Daniela

2015 *Cavalier Luigi Fontana. Scultore*, in «L'Uomo Nero», a. XII, n. 11-12, pp. 180-204.

Schmidt, Claudia

2018 *Foyers urbanos: teatros para ópera en el litoral fluvial rioplatense (1852-1908): un estudio preliminar*, in «Estudios del Hábitat», vol. 16, n. 2 (dicembre), pp. 1-16.

Seibel, Beatriz

2002 *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor

Sergi, Jorge F.

1940 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Editora Italo Argentina.

Sinópoli, Pedro

2007 *El telón de Giuseppe Carmignani*, in Teatro El Círculo, Rosario.

Slullitel, Isidoro

1968 *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca.

Sorba, Carlotta (a cura di)

2004 *L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci

Struck, Bernard - Ferris, Kate - Revel, Jacques

2011 *Introduction: Space and Scale in Transnational History*, in «The International History Review», a. 33, n. 4, pp. 573-584.

Suasnabar, Guadalupe

2016 *Escenógrafos pintores: Germen Gelpi y los Salones de artes plásticas 1934-1940*, in «Escena uno», n. 5.

Szir, Sandra

2013 *Arte e industria en la cultura gráfica porteña*, in Malosetti Costa, Laura e Gené, Marcela (coord.), *Atrapados por la imagen*, Buenos Aires, Edhasa.

Szwarczer, Carlos

2010 *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*, Corregidor, Buenos Aires.

Venerosi Pesciolini, Ranieri

1914 *Le colonie italiane nel Brasile Meridionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1914.

Viale Ferrero, Mercedes

1996 *'Servire il Dramma'. Le idee di Verdi sulla scenografia*", in Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di Musica "A. Boito" 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, pp. 25-45.

Walton, Benjamin

2010 *Teresa Schieroni and the Idea of Global Opera*, Annual Conference of the American Musicological Society (Indianapolis).

Weber, José Ignacio

2011 *Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo*, in «AdVersuS. Revista de semiótica», n. 21.

2014 *Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)*, in «Adversus», n. X.

2016 *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, Tesi di Dottorato presentata nel 2016 presso la Universidad de Buenos Aires.

2018 *Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910)*, in «AdVersuS. Revista de semiótica», n. 34.

Williman, José

1998 *Historia uruguaya. La Banda Oriental en la lucha de los Imperios*, Voll. I-II, Montevideo, Banda Oriental.

Zayas de Lima, Perla

2009 *Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino*, in Leticia Maronese (ed.), *Buenos Aires italiana*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, Gobierno de la Ciudad.

Apparato iconografico



Figura 1. *Almuerzo en la obra del Teatro Municipal con motivo del techado del edificio. 1907.* Fotografía su cartone, 30×38cm. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 3342. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo

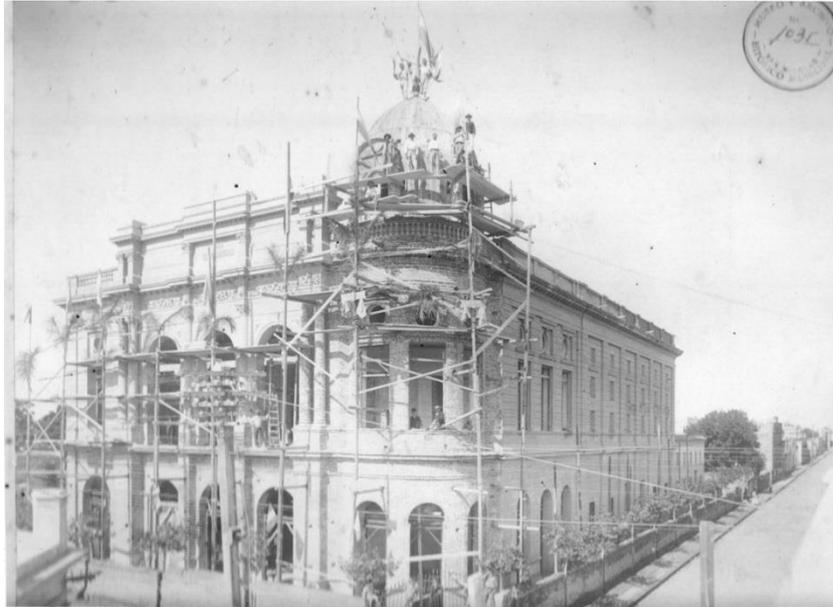


Figura 2. *Teatro en construcción con andamios y obreros. 1907. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 4456. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo*



Figura 3. *Teatro Municipal Rafael de Aguiar. Facciata. San Nicolás de los Arroyos. ©Sergio Redondo*

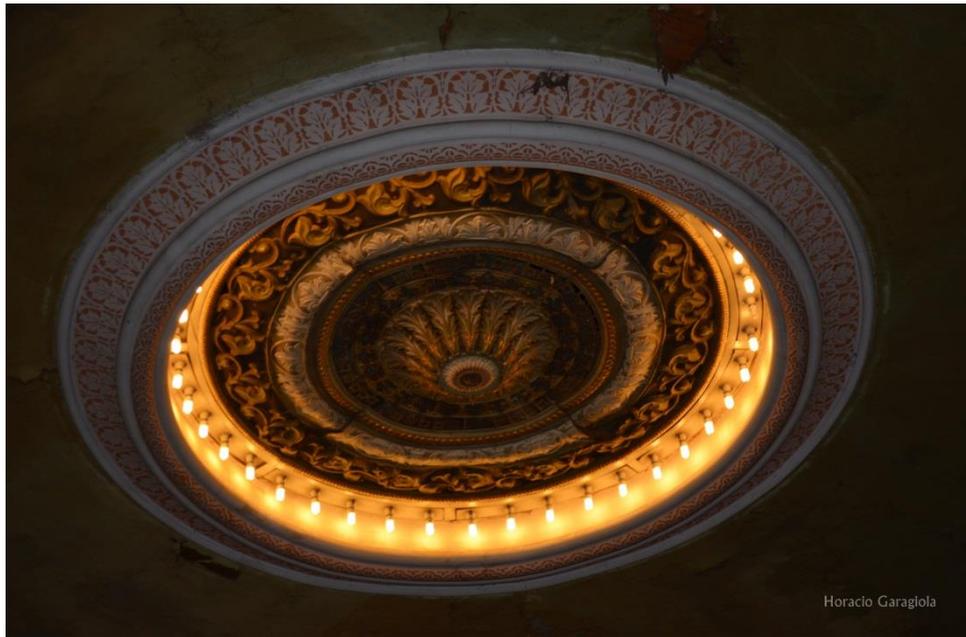


Figura 4. Lampadario principale platea. 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola



Figura 5. Dettaglio lampada in bronzo (palchi). 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola



Figura 6. Foglio sciolto del catalogo Thonet della ditta Staud y Cía. San Nicolás de los Arroyos, AMGSC, scatola Teatro Municipal.



Figura 7. Matteo Casella, Sipario. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo



Figura 8. Matteo Casella, *Sipario* (dettaglio). San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola



Figura 9. Matteo Casella. *Scena nel cielo*. Olio su tela, 41,5×100cm. Rosario, Colección Museo Castagnino+macro, inv. 983527. ©Museo Castagnino+macro

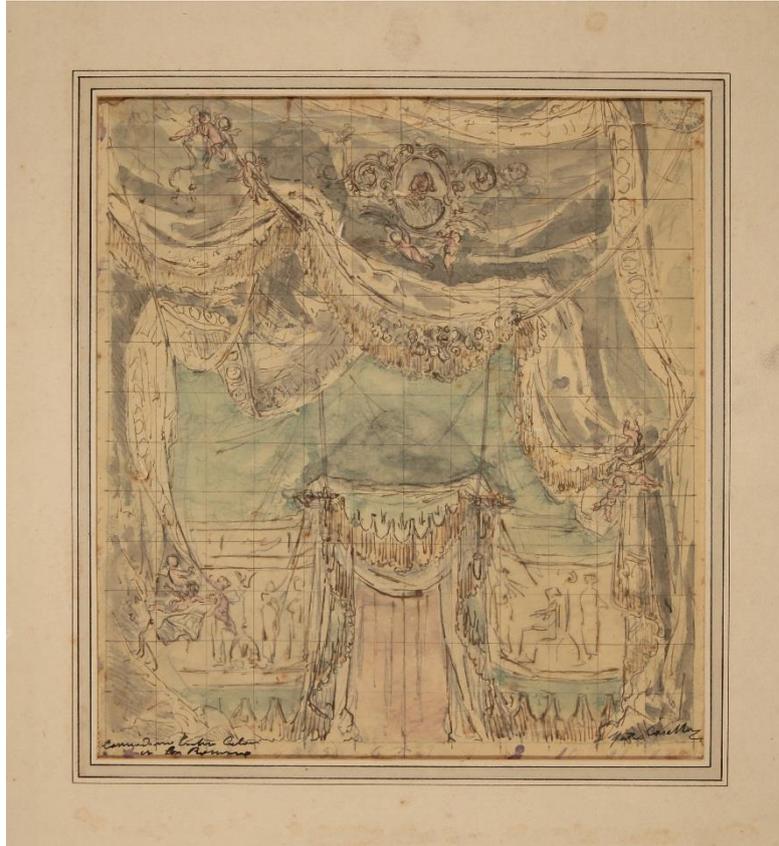


Figura 10. Matteo Casella, *Bozzetto del sipario del teatro Colón de Rosario*. Acquarello e inchiostro su carta, 31×24cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, inv. n.6757 ©Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 11. Raffaele Barone. *Figura allegorica*. 1908. Olio su tela. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. (foto dell'autrice)



Figura 12. Raffaele Barone. Decorazione soffitto sala teatrale. 1908. Olio su tela applicato a parete. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo



Figura 13. Decoroso Bonifanti, Nazareno Orlandi, Giuseppe Quaranta y Cupertino del Campo accanto ad un gigantesco panettone durante le celebrazioni di Natale a *La Colmena Artística* nel dicembre 1900. *La nochebuena en la Sociedad Artística*, «Caras y Caretas», n. 18, 3 gennaio 1901.



Figura 14. Alfredo Lazzari. Programma della stagione ufficiale del Teatro Colón, Buenos Aires, 1917. Collezione MOSE.

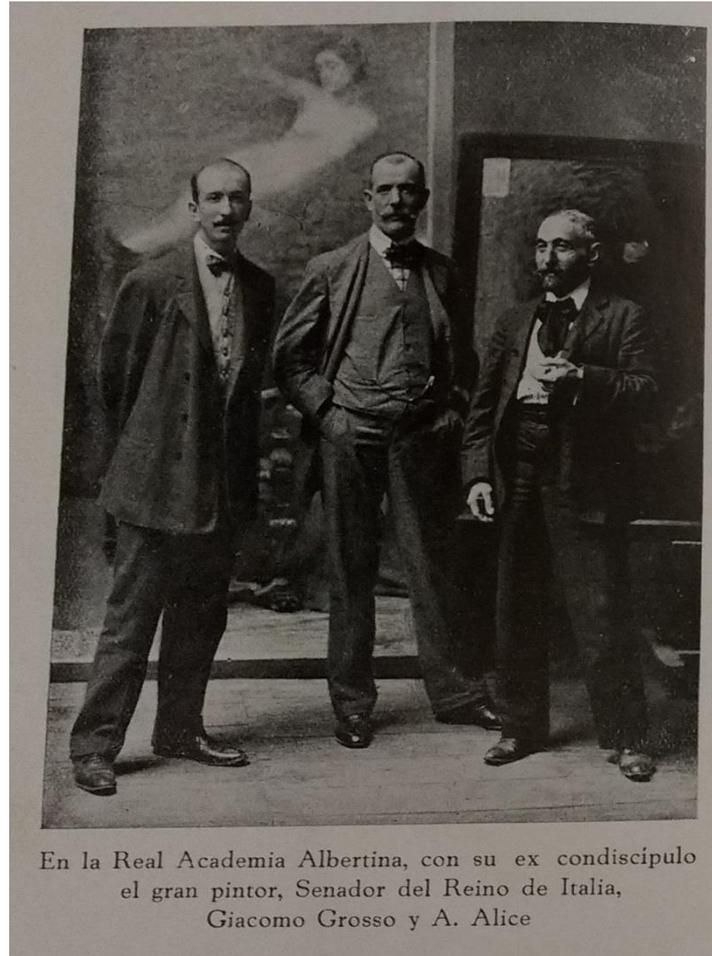


Figura 15. Decoroso Bonifanti accanto ad Antonio Alice e a Giacomo Grosso all'Accademia Albertina di Torino. Riprodotta nel catalogo *Exposición Decoroso Bonifanti*, Buenos Aires, Galería Witcomb, 1937.



Figura 16. Decoroso Bonifanti. Scenografia per il cinema. Riprodotta in: *Un maestro del arte nacional. El pintor Decoroso Bonifanti, «Fray Mocho», n. 215, 1916.*

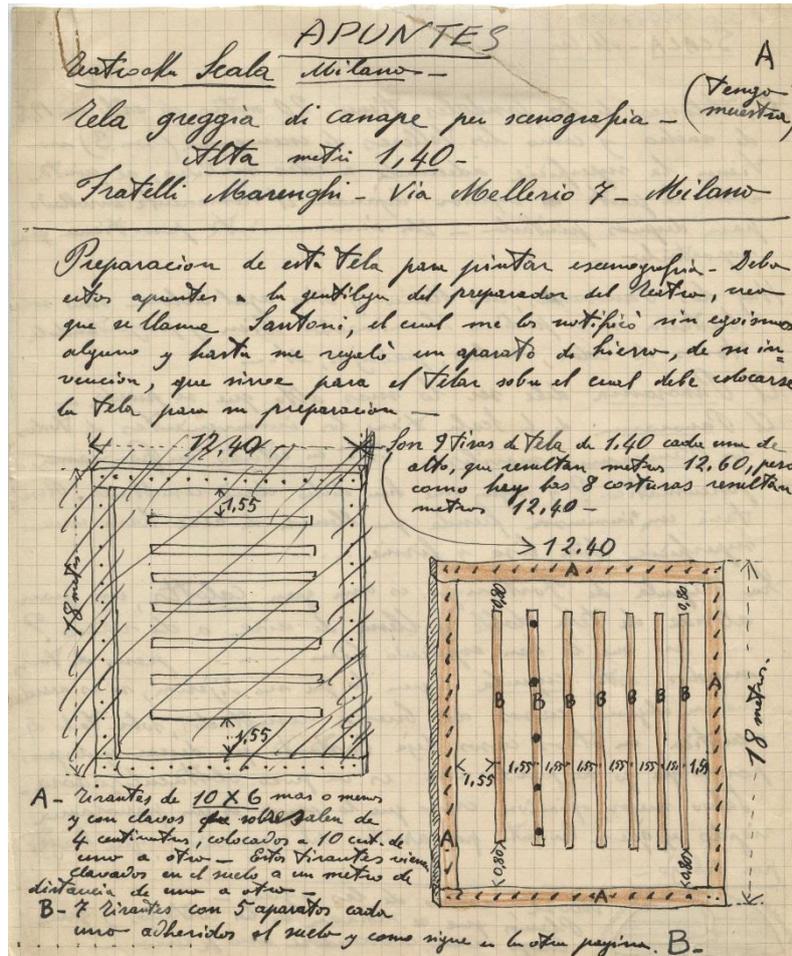


Figura 17. Pío Collivadino. Note per il Teatro alla Scala di Milano, senza data. Collezione Museo Pío Collivadino, Buenos Aires.



Figura 18. Studio di Scenografia per l'Accademia Nazionale di Belle Arti. Riprodotto in: *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, 1878-1928*, Buenos Aires, 1927, p. 190.

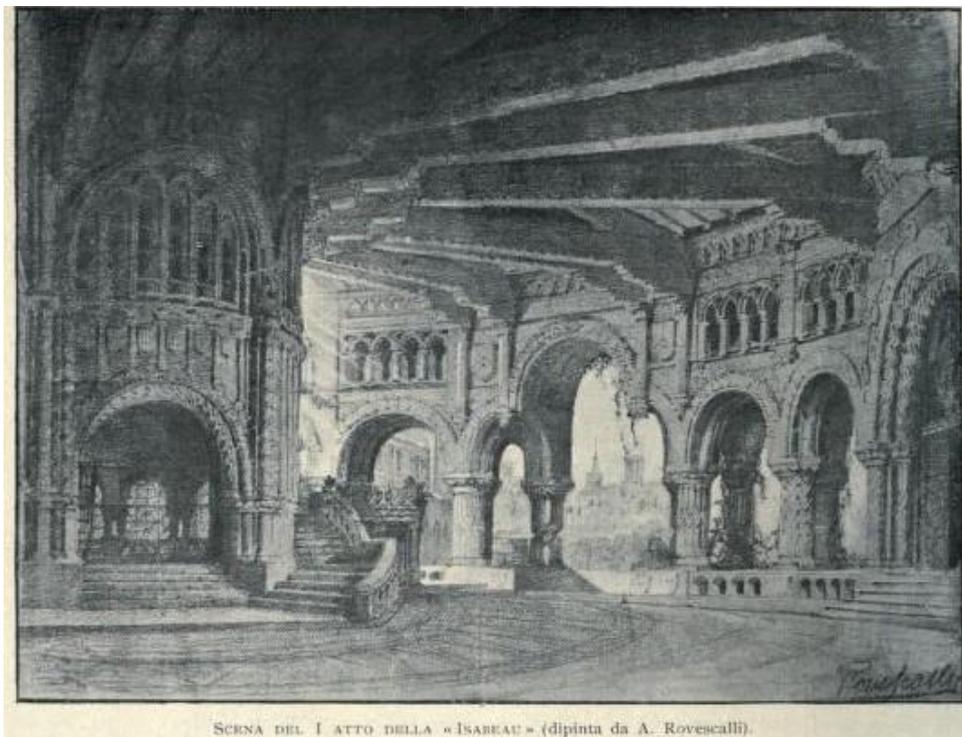


Figura 19. Antonio Rovescalli. Scenografia per *Isabeau*. Riprodotto in: *Isabeau. Come nacque e come sarà la messa in scena*, «La Lettura», n. 1, gennaio 1911.

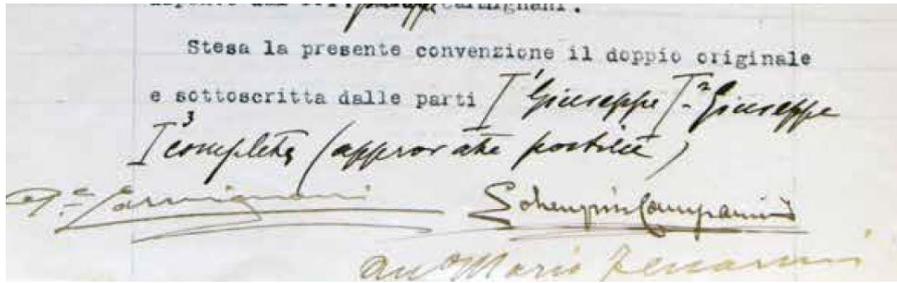


Figura 20. Firme di Giuseppe Carmignani, Lohengrin Campanini e Mario Ferrarini. Archivio Storico del Teatro Regio di Parma, b. 96, Contratto 27 marzo 1912



Figura 21. Restauro delle scene di Giuseppe Carmignani per *Un Ballo in Maschera* (2019). © Archivio Storico del Teatro Regio di Parma.



Figura 22. Scene di Giuseppe Carmignani per *Un Ballo in Maschera* (Atto III, scena 1). © Archivio Storico del Teatro Regio di Parma.



Figura 23. Restauro delle scene di Giuseppe Carmignani per *Un Ballo in Maschera* (2019). © Archivio Storico del Teatro Regio di Parma.



Figura 22. Scene di Giuseppe Carmignani per *Un Ballo in Maschera* (Atto I, scena 1). © Archivio Storico del Teatro Regio di Parma.

Biografie degli autori

Anibal Enrique Cetrangolo è nato a Buenos Aires e risiede a Padova. È dottore in musicologia all'università di Valladolid. Ha diretto molte opere e oratori del periodo iniziale del genere e ha inciso quindici cd con riscoperte di musiche dei Secoli XVII e XVIII. È stato docente in diversi Conservatori italiani e presso le Università di San Martin (Buenos Aires) e Ca'Foscari (Venezia). Nel 1983 fondò assieme a Francisco Curt Lange l'Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana (IMLA). Dal 1992 coordina il Gruppo di Studio RIIA dell'International Musicological Society. Ha organizzato i primi congressi europei sulle migrazioni dell'opera nelle Americhe. Le sue ricerche su Giacomo Facco sono state pubblicate in quattro volumi e quelle sui viaggi atlantici del melodramma in altri due. Collabora con le maggiori enciclopedie musicali. Nel 1999 gli è stato assegnato il Diploma di merito della Konex Foundation per la sua attività di ricerca.

Matteo Paoletti è ricercatore a tempo determinato di tipo b) (senior) presso l'Università di Bologna dal 2021 e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni teatrali tra Italia e Sudamerica. È stato Addetto culturale di ruolo presso il Ministero degli Affari Esteri. Per la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stato il responsabile della Convenzione del 2003 per la salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale. Membro del comitato scientifico dell'IMLA e del RIIA, ha vinto i premi «*Sipario*» - Carlo Terron come miglior critico teatrale italiano under 35 (2012) e il *Galileo Galilei* come miglior giovane ricercatore nel settore umanistico del Distretto Rotary 2032 (2019). Per AMS Acta ha pubblicato la monografia *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1907-1931) e i suoi protagonisti* (2015) e per Cambridge University Press «*A huge revolution of theatrical commerce*». *Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*.

José Ignacio Weber è dottore di ricerca presso l'Università di Buenos Aires (UBA) in Storia e Teoria delle Arti e si è laureato in Arti, con specializzazione in Musica, presso la Facoltà di Filosofia e Lettere della UBA, dove è professore di *Metodologia della ricerca*. Borsista post-dottorato del Consiglio Nazionale della Ricerca Scientifica e Tecnica (Conicet) della Repubblica Argentina. Autore di articoli, capitoli di libri e recensioni su riviste specializzate, ha presentato lavori in congressi e ha partecipato come guest editor e come membro a comitati organizzatori di riunioni scientifiche. Ha fatto parte dello staff della «*Revista Argentina de Musicología*» ed è segretario di redazione di «*AdVersuS. Revista de semiotica*». È membro attivo dell'Associazione Argentina di Musicologia (AAM).

Lucia Martinovich è nata a Buenos Aires. Studente del Corso di Laurea in Sociologia della Universidad Nacional de San Martín. Partecipa al progetto di ricerca *Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*. Ha presentato diversi contributi in convegni scientifici e ha partecipato al *IV Congreso ARLAC / IMS* nel 2019. Svolge attività di cantante specializzata in musical ed è produttrice nel circuito del teatro indipendente argentino.

Pedro Augusto Camerata è studente avanzato dei corsi di Arti orientati alla Musica dell'Università di Buenos Aires. Ha studiato direzione d'orchestra alla Universidad Nacional de las Artes e pianoforte nella Escuela de Música Contemporánea (sede Berklee a Buenos Aires). Ha studiato con Gabriel Toker, Diego Vila e Perla Gonilski. Ha cantato come tenore in cori sinfonici diretto da Mario Benzecry e Rodrigo Javier Gonzalez Jacob. Nella sua carriera di ricercatore, è stato assegnato alla cattedra *Storia della musica rinascimentale e barocca*, diretta da Pablo Kohan e Silvia Glocer, e ha partecipato con José Ignacio Weber e Lucía Martinovich al *IV Congreso ARLAC / IMS* e alla I Conferenza internazionale *Storia e patrimonio dell'Argentina moderna*.

Fernando Santos Berçot, storico, fa parte del corpo tecnico del Centro Federale di Educazione Tecnologica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) a Rio de Janeiro. Ha conseguito nel 2013 la Laurea magistrale in Storia sociale presso l'Università Federale di Rio de Janeiro (UFRJ), con una tesi sui primordi della critica teatrale nel Brasile dell'Ottocento, partecipando per due volte ai convegni internazionali di Musicologia promossi da UFRJ, con contributi di ricerca sulle prime rappresentazioni brasiliane di opere liriche di Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante e Vincenzo Pucitta. Nel 2018, ha collaborato alla rete di ricerche internazionale *Reimagining Italianità*, promossa dalla University College of London, partecipando alla terza edizione del convegno organizzato dalle università coinvolte. È membro del RIIA e dell'IMS.

Clarissa Bomfim Andrade è flautista diplomata alla Faculdade Santa Marcelina de São Paulo (Brasile). Nel 2012 ha conseguito il Master in Musicologia Storica presso la Scuola di Musica dell'Università Federale di Rio de Janeiro. La sua tesi di Master ha ricevuto il *Prêmio FUNARTE de Produção Crítica em Música*, che ha permesso la pubblicazione del suo libro *A Gazeta Musical: Produção Crítica em Música*.

positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil (2013) col sostegno finanziario, concesso attraverso un concorso, dall'Association Internationale Maison d'Auguste Comte di Parigi (Francia). Oltre al suo lavoro di ricerca in musicologia storica, lavora anche come insegnante e partecipa, come flautista, a gruppi di musica da camera e orchestre a Rio de Janeiro.

Giulia Murace (Universidad Nacional de San Martín/Centro de Investigaciones sobre el Patrimonio CONICET-TAREA IIPC) è dottoranda in Storia presso l'Università Nazionale di San Martín e borsista di ricerca del CONICET con un progetto sui viaggi di formazione di artisti argentini e uruguaiani in Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Ha iniziato gli studi universitari nel 2005 all'Università della Calabria, dove ha conseguito la Laurea triennale nel 2009 e la Laurea magistrale nel 2011. Dal 2012 al 2014 ha frequentato la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Siena. La tesi con cui ha ricevuto il Diploma di Specializzazione Post-Laurea sul soggiorno romano dell'artista argentino Pio Collivadino è stata possibile grazie alla borsa di ricerca del progetto bilaterale Italia-Argentina (Ministero degli Affari Esteri italiano - Ministerio de Educación argentino).

Catalina Fara è specialista in storia dell'arte e cultura visiva in relazione alla vita urbana di fine Ottocento e inizio Novecento. Dottoressa in Storia e teoria dell'Arte all'Università di Buenos Aires (UBA), Master in Storia dell'arte argentina e latinoamericana a l'Università Nazionale di San Martín (IDAES-UNSAM), laureata in Storia dell'arte (UBA). Borsista post-dottorato (2016-2018) e borsista post-laurea CONICET (2010-2015). Insegnante universitaria e post-laurea presso IDAES-UNSAM e FADU-UBA. Autrice di *Un horizonte vertical. Imágenes del paisaje urbano de Buenos Aires en la cultura visual 1910-1936* (Ampersand, 2019).

Maria Filip è specializzata in arte argentina di fine Ottocento e inizio Novecento. Dottore di ricerca in storia presso l'Università Nazionale di San Martín (IDAES-UNSAM). Laureata in Storia dell'arte (UBA). Borsista post-laurea dell'Agenzia Nazionale per la Promozione Scientifica e Tecnologica (2012-2015). Insegnante all'Università di San Andrés, Buenos Aires e al Dartmouth College di Hannover, New Hampshire, Stati Uniti.

Michele Mescalchin sviluppa attività di illuminotecnico a fianco di artisti come Marco Paolini e Fabrizio Plessi. Ha collaborato in numerosi spettacoli con la regia di Paolini, tra i quali *Verdi, narrar cantando* su testi di Gerardo Guccini nel bicentenario della nascita del compositore; con Plessi ha preso parte alla realizzazione della mostra *Il segreto del tempo*, allestita a Roma nelle Terme di Caracalla. Ha realizzato ricerche sul *sainete* argentino e le sue influenze sulla drammaturgia di Ettore Petrolini che furono occasione della sua tesi di Laurea nel corso Tars dell'Università Ca' Foscari di Venezia, con ricerche in Argentina. Collabora con l'IMLA dal 2004 e coordina il Data Base RIIA. Ha presentato contributi nei convegni organizzati dall'IMLA e della IMS a Roma (2012) e Tokyo (2017).

Bruno Ligore è nato ad Olavarria, in Argentina. Si forma all'Accademia Nazionale di Danza di Roma in danza contemporanea. Prosegue gli studi all'Université Paris 8 conseguendo il Master recherche *Théorie et recherche en danse*. È attualmente dottorando in Danza presso l'Université Côte d'Azur di Nizza, e bibliotecario assistente alla Réserve des livres rares della Bibliothèque nationale de France. Le sue ricerche vertono sulla costruzione della corporeità tra Settecento e Ottocento in relazione all'archeologia, sulla pantomima e su Maria Taglioni, di cui ha curato le memorie: *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Gremese, 2017.

Carmen Rueda Borges è professoressa di educazione musicale, laureata presso l'Istituto di insegnanti *Artigas* nel 2001. Laurea in Musicologia presso la School of Music dell'Università de la República, Uruguay (2008). Master in Scienze della formazione, con specializzazione in Educazione musicale, presso l'ORT Universidad del Uruguay (2010). Dal 2017 ha completato il programma di dottorato in Musica, Area Musicologia, presso l'Universidad Católica Argentina. È docente per concorso nelle materie Storia della musica e Storia dell'arte a livello terziario e insegnante di materie musicali presso la Scuola di danza classica del SODRE. Ha partecipato come relatrice in Congressi tenuti in Cile, Uruguay e Argentina. È membro attivo dell'Associazione argentina di musicologia.

Leonardo Clementi dopo aver svolto attività di tirocinio e ricerca a Buenos Aires, si è laureato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2019 con una tesi sul ruolo degli scenografi italiani emigrati in Argentina e sulla figura di Pericle Ansaldo.