

ANNIBALE  
ENRICO  
CETRANGOLO

# DENTRO E FUORI IL TEATRO

VENTURA DEGLI ITALIANI E DEL LORO  
MELODRAMMA NEL RIO DE LA PLATA



COSMO  
IANNONE  
EDITORE

QUADERNI SULLE MIGRAZIONI

DIRETTI DA NORBERTO LOMBARDI



QUADERNI SULLE MIGRAZIONI

DIRETTI DA NORBERTO LOMBARDI

38

*Caro Adriano  
la tua memoria  
è un'esperienza, intensa  
e preziosa.  
Con affetto  
Luigi  
12/10/18*

Questi quaderni sono destinati a ricerche e testimonianze sulle migrazioni, con particolare riguardo alla storia dell'emigrazione degli italiani e alla vita delle nostre comunità di origine nel mondo.

L'idea che li ispira è che l'emigrazione italiana sia un patrimonio di esperienze umane e collettive, di percorsi di integrazione, di valori di incontro e di coesistenza al quale è possibile rivolgersi per trovare, pur in contesti storici e sociali diversi, motivi e orientamenti che possano fare avanzare la difficile transizione sociale e culturale che ormai ogni Paese investito da flussi di immigrazione, come l'Italia, è chiamato a compiere.

Per questo l'indagine è volta al momento dell'esodo e della lacerazione non meno che al mutamento della società a seguito della presenza di nuovi venuti da ogni parte del mondo, e alla ricostruzione e sviluppo di comunità stabili ed evolute nei Paesi di accoglimento.

Essi, inoltre, cercano di cogliere la complessità del fenomeno migratorio orientando la ricerca non solo ai profili statistici e demografici ma anche agli spetti storici, culturali, antropologici e ai problemi della comunicazione multimediale nell'attuale quadro di globalizzazione.

Questi quaderni, per volontà dell'editore, sono dedicati a Nicola Iannone, "emigrante", e a Giulia Venezia, "vedova bianca".

Come centinaia di migliaia di molisani.

Come milioni di italiani.

Annibale Enrico Cetrangolo

Dentro e fuori il teatro

ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata

Cosmo Iannone Editore

---

in copertina:

Viaggio della Compagnia Lirica Italiana verso Buenos Aires sul piroscafo *Giulio Cesare*. La nave arrivò a Buenos Aires il 15 maggio 1926. Terzo da sinistra in seconda fila è il grande baritono Titta Ruffo che si esibì a Buenos Aires più di duecento volte, e non sarebbe più tornato a cantare in Italia in quanto nel 1924 il regime fascista aveva assassinato suo cognato Giacomo Matteotti.



© Copyright 2018

**Cosmo Iannone Editore**

Via Occidentale 9, 86170 Isernia,

tel./fax 0865.290164

e-mail: iannonec@tin.it

<http://www.cosmoiannone.it>

Prima edizione settembre 2018

Tutti i diritti riservati. La riproduzione di questo libro o di parte di esso e la sua diffusione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo sono proibite senza il consenso scritto dell'Editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the Publisher.

*Direzione editoriale*

Rosanna Carnevale

*Direttore di collana*

Norberto Lombardi

*Grafica/Editing*

Sigmastudio, Isernia, via Giovanni XXIII, 145

ISBN 978-88-5160-191-1

# Indice

## Prologo. Perché l'opera?

- 9 Conformazione gerarchica
- 10 Opera onerosa
- 11 Disseminazione nel territorio
- 12 Penetrazione nelle pieghe della società
- 13 Fluidità, condizione per la migrazione
- 14 L'opera e il simbolo

## L'opera fuori del teatro

- 17 Premessa
- 19 Musicisti ambulanti e opera, dall'arpa di Viggiano all'organetto portefiño
- 43 La Banda
- 101 Cori
- 118 Opera e marionette
- 121 Bambini e opera
- 131 Teatro e opera
- 135 Cinema e opera
- 139 Tango e opera
- 156 L'opera domestica
- 157 Pubblicità
- 159 Opera per telefono
- 161 Le registrazioni
- 166 Meccanicamente
- 167 L'opera in chiesa
- 171 Altri indizi

## Intervallo. L'opera nel contatto di culture

- 175 La musica italiana in tempi di prestigio. Ammirazione e appropriazione
- 179 Musica italiana e colonizzazione
- 182 L'opera e il rifiuto

## L'opera nel teatro e la musica come emblema

187	Introduzione
188	La raccolta dei dati e le interpretazioni
200	I compositori emblematici
351	La controprova: il rinascimento frustrato
359	Bibliografia

## APPENDICI

391	Appendice I
393	Appendice II
395	Appendice III

## Prologo. Perché l'opera?

Questo testo tenta di interrogare un oggetto culturale complesso — l'opera — nella sua capacità di svelare aspetti della dinamica comunitaria. Qui si considera il melodramma come un genere particolarmente ricettivo delle varianti sociali e adattabile, nella sua fluidità, a condizioni molto diverse da quelle che sono per esso naturali. Al debordare dal suo ambito teatrale abituale, l'opera riuscì a penetrare nelle pieghe della società in maniera capillare e, dilagando di gran lunga oltre i confini del suo territorio originario, migrò verso il Sudamerica. Le circostanze limite nelle quali qui si studia il melodramma sono dunque di due tipi: l'opera fuori del teatro e l'opera fuori dell'Europa. Il laboratorio di una tale ricerca sarà la società argentina in un momento critico della sua storia: quei quarant'anni a cavallo dell'Otto e del Novecento nei quali il paese subì un massiccio flusso migratorio dalla nazione che aveva inventato l'opera. Il melodramma risulta essere un radar sensibilissimo in un luogo che ambiva apparire come un'enclave europea fuori dell'Europa. Questo libro mostra come gli italiani e l'emblema della loro cultura furono trattati durante la nascita e il fallimento di quell'illusione. Si tratta qui dell'incontro di due diversi nuclei sociali e del loro rapporto con un simbolo di grande potenza. Per la necessaria interpretazione si metteranno in evidenza certe caratteristiche peculiari dell'opera: la sua conformazione intrinseca e socialmente gerarchica, il suo carattere oneroso che la rende dipendente dal potere, la sua consistenza fluida che le permette una speciale penetrazione nelle pieghe sociali che lo determinano come elemento interclassista. Questi discorsi non seguono una logica temporale e si articolano in funzione dei due grandi argomenti qui sopra abbozzati, cioè il comportamento dell'opera fuori e dentro l'ambito teatrale.

### Conformazione gerarchica

La complessa macchina della produzione e fruizione dell'opera è piramidale. Gli operatori del melodramma per lo più si strutturano in un gruppo umano narcisista, ricco di forti tensioni verticali. L'opera prevede un cast con protagonisti



e comprimari che devono partecipare dell'insieme in modo molto differenziato, eppure, all'epoca delle "convenzioni" ogni divo pretendeva di cantare un numero determinato di *solo* così come oggi i singoli coristi tendono ad agire da protagonisti, nell'orchestra anche l'ultimo violinista di fila, nei tempi morti, suona Paganini rivendicando il suo essere solista e molto spesso perfino il *concertino* aspira a diventare un *tutti*. La complessa, nervosa dinamica, sviluppata tra palcoscenico e buca, poggia su una base instabile, in cui nessuno è sicuro del proprio ruolo. La situazione precaria di ciascuno ricorda il mito che ha stimolato le celebri riflessioni di Frazer,<sup>1</sup> vale a dire quello del re del lago di Nemi che potrà governare finché qualcuno non lo ucciderà per sostituirlo.

## Opera onerosa

L'opera è uno spettacolo dispendioso. È impensabile che sia composta senza un incarico, senza un committente. Per questo, da quando c'è un pubblico pagante che può entrare a teatro prescindendo dai blasoni, a quella tensione "attuante" corrisponde un'altra "osservante", organizzata anch'essa in modo gerarchico in platea, palchi e gallerie. Se nella buca e nel palcoscenico ognuno è pagato diversamente in funzione del ruolo che occupa, tra il pubblico ognuno ha pagato in modo diverso per poter stare dove sta. La letteratura dell'Ottocento è testimone utilissimo della situazione europea: testi di Balzac, Flaubert e Tolstoj sono, in effetti, registro sensibile della vita sociale vista da un palco d'opera.<sup>2</sup> Quella sala è materializzazione stratificata della comunità gerarchica come lo erano i piroscafi atlantici, quei teatri galleggianti abitati sia dai divi della scena, in alto, che dalla gente umile nelle stive della nave.

Per capire la funzione dell'opera nella migrazione, sarà necessario considerare la tipologia degli spettacoli lirici. I teatri stabilivano gerarchie e prezzi differenziati e c'era una corrispondenza tra i tipi di spettacolo e le diverse classi sociali. Tale classificazione è determinata da cause eminentemente economiche. L'opera, da sempre, ha differenziato la sua offerta e a proposito del posto che occupava ogni genere lirico nella gerarchia, gli impresari non nutrivano dubbi. John Rosselli cita un *Manuale* del 1823 che stabiliva una classificazione dei generi in quanto a pre-

1 Frazer, James G., *Il Ramo d'oro, della magia e della religione*. [*The golden bough; a study in comparative religion*, Londra, Macmillan and co., 1894], Torino, Bollati Boringhieri 1973, vol I, p. 8.

2 Balzac, nella sua impaziente avidità per essere accettato socialmente, considerava essenziale lo scendere dal loggione dell'Opéra alla zona privilegiata dei palchi.

stigio ed esigenze di produzione.<sup>3</sup> Nel caso italiano, fino all'Ottocento, i teatri di prima linea riservavano le gallerie ai servitori di chi popolava i palchi<sup>4</sup> e Rosselli ricorda che, una volta conseguita l'Unità d'Italia, la demolizione delle separazioni che impedivano l'accesso alle classi popolari, provocò tra i nobili violente reazioni.<sup>5</sup>

Anche a Buenos Aires fu chiara la differenza tra sale che presentavano le novità, come il Teatro de la Ópera oppure il Colón, e teatri di repertorio come il Marconi, tutti rispettivamente rappresentativi dei diversi livelli sociali. Sarà necessario verificare quanto della rigida discriminazione gerarchica dei generi attraversò il Rio della Plata alla fine dell'Ottocento. Le nuove comunità d'America erano più fluide e permeabili? Come si sarà adattato quel sistema europeo nell'incontro con altre forme di spettacolo più o meno concorrenziali come il circo, il sainete e la zarzuela?

## Disseminazione nel territorio

In Europa, la costruzione di teatri d'opera crebbe straordinariamente dopo il 1850, anche nelle aree urbane più marginali, e fu ideato un nuovo tipo di struttura architettonica con grandi sale polivalenti capaci di accogliere anche spettacoli equestri e operette. Il pubblico d'opera stava cambiando. Lo stesso Verdi si sorprese nel notare che in una città di provincia come Ascoli Piceno la gente l'accogliesse con sì grande entusiasmo.<sup>6</sup> Oltre Oceano, nella Pampa argentina, si costruiranno teatri lirici subito dopo l'arrivo della ferrovia in umili insediamenti d'immigranti, come, per esempio, a Bragado. Un'altra via che favorì la diffusione delle sedi liriche in America fu quella fluviale e questo riproduceva meccanismi che si erano verificati sia in Italia che in Spagna. Su ambedue le rive del fiume Uruguay, sia l'Argentina che l'uruguaiana, furono costruiti importanti teatri, come il Larrañaga della città di Salto, che hanno presentato artisti di primo piano, come nel caso di Pedro Navia che aveva cantato alla Scala di Milano.

3 Rosselli, John, *L'impresario d'opera, arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. [The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984], Torino, Edt, 1985, p. 232, cita il testo di A. Valle, *Cenni teorici-pratici sulle aziende teatrali*, pubblicato a Milano nel 1823 che, a p. 8, fissa la classificazione gerarchica dei diversi generi come opere serie, semiserie e buffe. Questo supponeva in conseguenza una discriminazione fondata nel prestigio delle sale: «in un teatro napoletano di terzo ordine dove non venne mai rappresentato nessun genere «superiore» all'opera buffa, molti palchi erano frequentati nel 1820 da intere famiglie della classe cittadina inferiore, compresi lo staffiere e il bambino in fasce...»

4 Rosselli, John, *L'impresario d'opera...*, cit., p. 8.

5 Per questa ragione, alla Fenice di Venezia ciò ebbe luogo solo nel 1878.

6 Rosselli, John, *L'impresario d'opera...*, cit., p. 170.

## Penetrazione nelle pieghe della società

Dagli studi etnomusicologici ci arrivano dati che irrobustiscono il concetto della penetrazione interclassista del melodramma. Nello specifico campo della migrazione musicale risultano certamente di speciale utilità i lavori che Roberto Leydi ha dedicato alla diffusione dell'opera.<sup>7</sup> In essi il grande studioso piemontese esplora in forma spoglia di idealizzazioni un aspetto centrale in queste pagine: la diffusione dell'opera italiana nella società, e afferma che la presenza dell'opera nel tessuto delle vaste masse nel Novecento è un esempio illuminante della viscosità dei processi innovativi nell'età del capitalismo, della permeabilità delle sfere socio-culturale ed economiche in paragone con un fenomeno che, con risultati grandiosi, sembra coinvolgere in un risultato "unitario" fasce sociali diverse, e spesso contrapposte.<sup>8</sup>

Lontana dalle nostalgie, la sua visione lo mette al riparo da affermazioni che sono proprie di una retorica risorgimentale, quelle che attribuiscono a una società interclassista una partecipazione devota nel fenomeno lirico. Secondo quelle dichiarazioni, se l'opera è nazionale, voce della Patria, deve per forza essere popolare.<sup>9</sup>

Leydi indica anche un *ethos* del lavoro: analizzare quei canali che mettono in comunicazione il palcoscenico con il mondo esterno al teatro, evitando le idee preconcepite e i luoghi comuni.<sup>10</sup> Questi sentieri - Leydi ci dà qualche esempio - possono dare risultati concreti nella ricerca sulla diffusione popolare dell'opera nel Rio de la Plata. Così l'esame del repertorio per bande, gli adattamenti per la liturgia, le musiche che accompagnano il cinema muto, la pratica corale e di strumenti non abituali nel repertorio accademico come il mandolino, nello specifico, potrebbero essere occasione per elaborare quei già menzionati esercizi che Geertz chiama meccanismi di controllo e che in questo caso consisterebbero in repertori corali, bandistici, in cataloghi editoriali delle trascrizioni liriche, ecc. Quel programma di ricerca è oggetto di uno studio che può proporsi soltanto una equipe.

7 Leydi, Roberto, "Diffusione e volgarizzazione". In Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio [a cura di], *Storia dell'opera italiana* Torino, EDT, 1988, vol. VI, p. 301-392.

8 Ivi, p. 305.

9 «Se il melodramma è davvero nazionale, e cioè voce e luce della Patria che si va costruendo, esso non può per conseguenza inevitabile non essere popolare», cfr. Leydi, Roberto, "Diffusione e volgarizzazione...", cit., p. 309.

10 «Che effettivamente l'opera sia uscita dai ristretti ambienti dei suoi templi per spargersi nella società italiana, è un fatto evidente, anche se — lo si è già più volte ricordato — non disponiamo ancora di una valutazione attendibile né della quantità né della qualità del fenomeno: noi lo cogliamo, piuttosto, e lo sentiamo attraverso molte tracce che incrociano anche la nostra personale esperienza». Leydi, Roberto, *Diffusione e volgarizzazione...*, cit., p. 311.

Qui mi limiterò a disegnarne alcune linee che spero possano contribuire a stimolare quei lavori e ad avanzare nella comprensione generale del ruolo testimoniale che l'opera ha potuto sviluppare tra i migranti di tutte le classi sociali.

Chi conosce la realtà dei loggioni dei teatri d'opera ha provato il fervore talvolta fanatico che si verifica in certe rappresentazioni liriche. In certi luoghi, come per esempio in Italia, risulta evidente che il pubblico che frequenta uno stadio di calcio non è troppo diverso da quello degli spettacoli lirici, il che è confermato dal fatto che qualche pubblicazione sportiva anche negli ultimi tempi offrì ai propri lettori un DVD d'opera. Con qualche distinzione e grazie alla migrazione italiana, queste caratteristiche si verificano anche in luoghi come l'Argentina. Anche lì le dimostrazioni appassionate del pubblico d'opera sovente provocano sdegno tra i più discreti spettatori di altri generi di musica accademica, oppure sorpresa tra chi proviene da ambiti lontani dalle maggiori comunità di migranti nel paese.<sup>11</sup>

## Fluidità, condizione per la migrazione

L'opera è instabile, molteplice e, soprattutto, migrante.<sup>12</sup> L'opera può essere essa stessa testimone del viaggio attraverso processi di migrazione che non sono soltanto territoriali ma che hanno a che vedere con la sua capacità di mutare. Questo è il punto di vista di Giovanni Morelli espresso in un testo presentato in un convegno veneziano organizzato dall'IMLA e dall'Università di Venezia nel 2003. Morelli afferma che l'opera, in quanto prodotto di una cultura fondamentale nazionale italiana, si afferma e si costituisce come genere attraverso una mutazione. Tra questi sviluppi, Morelli cita l'opera veneziana del Settecento che s'internazionalizza grazie alla presenza migratoria di artisti napoletani; la figura di Metastasio, che acquisisce un ruolo chiave nella storia del genere in virtù della natura migrante della sua azione; la nascita della critica filosofica che passa attraverso la critica musicale a partire da un episodio provocato da una migrazione culturale (la *querelle des bouffons*); il fiorire di opere nazionali, che sarà sempre il risultato del trapianto di una migrazione italiana. Il formidabile potere di trasmissione mediatica dell'opera è sempre associato alla natura migratoria. La visio-

<sup>11</sup> È il caso del sociologo Claudio Benzecry, sebbene figlio di un rinomato direttore d'orchestra, cfr. Benzecry, Claudio E., *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago, University of Chicago Press, 2011.

<sup>12</sup> Morelli, Giovanni, Il carattere migrante dell'opera italiana. In Id., *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venezia, Università Ca' Foscari, 2003, p. 131-138 e L'opera nella cultura nazionale italiana. In *Storia dell'Opera Italiana*,... cit., vol. VI, p. 393-453.



ne di Morelli fa dunque del melodramma italiano, un oggetto di studio ideale per analizzare le dinamiche sociali prodotte dalle migrazioni. Niente è tanto abituato al cambiamento di spazi come la transumante e duttile opera lirica. Il punto di osservazione del musicologo italiano è dunque fondamentale referente del presente studio.

## L'opera e il simbolo

Si propone qui un itinerario che alterna le manifestazioni extra teatrali della lirica con le cronologie delle stagioni delle sale d'opera. Questa procedura a zigzag<sup>13</sup> è stata descritta come l'unica forma antropologica funzionale a scoprire le cose, in quanto le scienze umane sono promiscue, scostanti e mal definite.<sup>14</sup>

Lontano dal fornire sistemi e leggi, Clifford Geertz<sup>15</sup> segnala linee molto concrete di comportamento nella ricerca, come quelle di scendere nei particolari, non distrarsi con le etichette equivoche, abbandonare le topologie metafisiche e le analogie vuote.

Per capire il reale attraverso il concreto, Geertz consiglia di non studiare schemi di comportamento complessi — abiti, usanze, tradizioni — ma la serie di quei meccanismi di controllo che noi umani utilizziamo per organizzare le nostre vite e con i quali cerchiamo di evitare il caos e svelare quelle cose che reggono le condotte. I suoi esempi — piani, ricette, formule, regole, istruzioni — stimolano ad un lavoro che cercherà le differenze nell'organizzazione delle prove, nel diagramma delle stagioni, nei cataloghi editoriali. Poiché la via che porta all'astrazione passa attraverso i particolari, quelle cose semplici e rivelatrici, quelle circostanze concrete, sarà preferibile occuparsi meno della cultura in generale e di più dei gruppi sociali specifici messi in relazione.

Il celebre antropologo confessa la sua difficoltà nell'evitare di mischiarsi «con il nativo» essendo questo, nel caso specifico, un giavanese. Certamente per il nipote di quattro migranti italiani nato a Buenos Aires, come chi scrive, non sarà semplice evitare di «mischiarci con il nativo» se i “giavanesi” di questo libro sono gli italiani arrivati al Rio de la Plata. Siccome i simboli si svelano dall'esterno,

13 Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, [Available light, New Jersey, Princeton, 2000], Paidós, Barcelona- Buenos Aires, 2002, cit., p. 53.

14 Ivi, p. 66.

15 Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas* [The Interpretation of Cultures, Basic books, New York, 1973], Gedisa, Barcelona, 2003, cit. p. 58.

tenterò comunque di esercitare una estraneità a quell'universo. Le antenne della percezione dovranno rimanere libere da condizionamenti e sarà più utile, per capire quei "nativi", conoscere un proverbio, percepire una allusione, cogliere uno scherzo, che inseguire una strana comunione con loro.<sup>16</sup>

La confusione, l'amalgama sentimentale è sempre rischio pericoloso all'ora del pensiero, quindi è necessario lo studio del particolare, che è differenziatore e proposito di salute, di igiene scientifica. Sarà prudente dunque diffidare delle similitudini. Scansando il perverso e seduttore gioco dei simili tra il "diverso contemporaneo" ed il "noi ancestrale", Vanni Blengino focalizza un'altra zona pericolosa in quella confusione del tipo "adesso come allora". Nel suo lavoro per il già citato incontro dell'IMLA a Venezia,<sup>17</sup> lo studioso italiano prende le distanze da atteggiamenti *politically correct*, ma metodologicamente poco chiari, come quelli di Gian Antonio Stella, quando questi assimila l'emigrazione italiana di inizi del Novecento all'arrivo di albanesi in Italia un secolo dopo.<sup>18</sup>

Questa pubblicazione è diretta non soltanto al pubblico italiano, ma anche a tutto quello italofono, così numeroso in paesi come l'Argentina e costituito, in gran parte, dai discendenti di quei migranti oggetto della trattazione. La sua realizzazione è stata possibile grazie agli amici che mi sono stati particolarmente vicini nell'avventura che approda qui: i fedelissimi Eleonor Gorga, Florencia Finger, Maria Elena Petrilli, Demetrio Pala e Enrique Sacau. In quella vita quotidiana che vede oltre, sono stati imprescindibili le riflessioni maturate con Franco Nicolussi e si sono rivelati preziosi i consigli nella ricerca di Silvia Glocer, Silvio Killian e Nacho Weber. Diego Cejas ha mostrato la più grande generosità di fronte al dato facilitando anche l'accesso agli archivi della Banda del Regimiento Patricios di Buenos Aires, e preziosa è stata la disponibilità di Tito Rivadeneira. Nel momento redazionale è stato indispensabile l'efficacissimo contributo di Demetrio Pala e di Alessandro Lise. Un grazie anche ad Alfredo Giacchetto che ha reso possibili i miei contatti con l'editore.

16 Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. [Local knowledge. Further essays in interpretation anthropology, New York, Basic books, 1983], Barcellona, Paidós, 1993, p. 90.

17 Blengino, Vanni, Fra analogie e stereotipi: "rileggere" l'emigrazione italiana in Argentina. In *Il Patrimonio Musicale Europeo e le Migrazioni*, Venezia, Università Ca' Foscari - IMLA, 2004, p. 73-77.

18 Stella, Gian Antonio, *Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002.



In un gioco di rimandi documentali e argomentativi tra Europa e America Latina, l'opera lirica è il tracciato sul quale l'autore conduce il suo studio sulle dinamiche comunitarie dell'emigrazione dal 1880 al 1920. Il melodramma, in quel periodo già da tempo vivo in tutte le pieghe della società italiana, e dunque imprescindibile portato culturale dei migranti, si insinua progressivamente e in modo capillare anche nel tessuto sociale argentino e sudamericano. Grazie ai musicanti di strada e ai musicisti di professione, alla formazione di bande musicali e di cori, senza tralasciare l'apporto del teatro delle marionette, il processo di diffusione e incardinamento dell'opera italiana, sia nei luoghi centrali che periferici del vasto territorio latinoamericano, si compie rapidamente. La musica italiana invade letteralmente le strade e i salotti della buona società di Buenos Aires e Montevideo, le sale da concerto, i teatri prestigiosi e quelli più popolari, condizionando gusti e riti delle comunità di accoglienza. Bellini e Donizetti, Rossini e poi Verdi, Mascagni e Puccini diventano per i migranti emblemi identitari, e le loro opere simboli di orgoglio e fierezza a cui appoggiarsi e in cui riconoscersi nelle difficoltà del nuovo percorso di vita.

#### Autore

**Annibale Enrico Cetrangolo.** Musicologo e musicista, dottore in musicologia presso l'Universidad de Valladolid. Violista da gamba e direttore di complessi di musica antica, ha diretto quasi tutti i melodrammi del primo Seicento ed ha al suo attivo registrazioni di musiche inedite, frutto delle proprie ricerche, per diverse case discografiche e radiotelevisioni europee e latinoamericane. Ha restaurato e diretto uno dei primi esempi di teatro musicale portoghese: *As Variedades de Proteo* di Antonio Teixeira. È docente presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Universidad de San Martín di Buenos Aires. È direttore dell'IMLA - Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana ed è coordinatore dello study group RIIA- Rapporti Italo Ibero Americani. Il teatro musicale - della Società Internazionale di Musicologia. Collabora con le maggiori enciclopedie della musica come il *Grove's Dictionary*, la *Utet* e il *Diccionario de la Música Ibero-americana*. Le sue ricerche sul padovano Giacomo Facco sono state pubblicate in quattro volumi dalle case editrici Liviana, Olschki e Diastema e i suoi lavori sulla migrazione dell'Opera in America Latina da Biblioteca Nueva di Madrid nel volume *Opera, barcos y banderas, El melodrama en la inmigración italiana de la Argentina (1880-1920)*.

€ 25,00

