

ISSN 2037-7975

GIORNALE DI

2/2019

STORIA CONTEMPORANEA

Fondato da Ferdinando Cordova

Gruppo Periodici PELLEGRINI

Sped. abb. Post. p.i. 45%

Art. 2 comma20/b L. 662/96

DCO/DC-CS/133/2003

Valida dal 17-03-2003



**LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE**

GIORNALE DI

ISSN 2037-7975

STORIA CONTEMPORANEA

Fondato da Ferdinando Cordova

Registrato al n. 182 del Registro stampa presso il Tribunale di Cosenza
Iscrizione R.O.C. n. 316 del 29-08-2001

Direzione scientifica

Vittorio Cappelli, Brunello Mantelli, Pantaleone Sergi

Redattore capo

Giovanna D'Amico

Redattori

Luigi Ambrosi, Carmine Cassino
Giuseppe Ferraro, Giancarlo Poidomani

Direttore responsabile

Walter Pellegrini

Direzione: ICSAIC - Biblioteca "E. Tarantelli", Università della Calabria
via Pietro Bucci - 87036 Arcavacata di Rende - tel. +39 0984 496356
e-mail: giornaledistoriacontemporanea@gmail.com

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI

Via Camposano, 41 - 87100 COSENZA

tel. +39 0984 454237 - fax 454392

e-mail: info@pellegrinieditore.it - *sito internet:* www.pellegrinieditore.it

Abbonamento cartaceo annuale € 35,00; estero € 45,00; un numero € 20,00

Abbonamento digitale (pdf) annuale € 20,00; un numero € 12,00

(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti 30 gg. prima della scadenza)

c.c.p. n. 11747870 intestato a Pellegrini Editore - Via Camposano, 41-87100 Cosenza

Dattiloscritti, bozze di stampa e libri per recensione debbono essere inviati alla Direzione.

La responsabilità di quanto contenuto negli scritti appartiene agli autori che li hanno firmati. Gli articoli non pubblicati non vengono restituiti.

Rete dei collaboratori

- Marco Albeltarò
Università di Torino
- Davide Artico
Università di Breslavia, Polonia
- Joao Paulo Avelas Nunez
Università di Coimbra, Portogallo
- Shiferaw Bekele
Un. di Addis Abeba, Etiopia
- Cecilia Bergaglio
Università di Torino
- Federica Bertagna
Università di Verona
- Luigi Biondi
Un. Federal de São Paulo, Brasile
- Gert Brojka
Università di Torino
Univ. Hacettepe Ankara, Turchia
- Luigi Cajani
Università di Roma La Sapienza
- Tullia Catalan
Università di Trieste
- Enzo Ciconte
Università di Pavia e di Roma Tre
- Rosa Corbelletto
Università di Torino
- Paul Corner
Università di Siena
- Paola Corti
Università di Torino
- Tommaso Dell'Era
Università della Tuscia, Viterbo
- Patrizia Delpiano
Università di Torino
- Antonio de Ruggiero
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile
- Bénédicte Deschamps
Université Paris Diderot 7, Francia
- Fernando Devoto
Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Simone Duranti
Università di Siena
- Nicoletta Fasano
ISRAT Asti
- Alejandro Fernández
Universidad de Luján, Argentina
- Emilio Franzina
Università di Verona
- Stefania Gallini
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- Irene Guerrini
ILSREC, Genova
- F. Alexandre Hecker
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasile
- Pasquale Iaccio
Università di Salerno e di Napoli
- Salvatore Inglese
ASP, Catanzaro
- Isabella Insolubile
Università di Napoli Federico II
- Mario Ivani
Uni. Nona, Lisbona, Portogallo
- Nicola Labanca
Università di Siena
- Antonio Lerra
Università della Basilicata
- Vito Antonio Leuzzi
IPSAIC, Bari
- Cristina Lombardi Diop
Loyola University, Chicago
- Ismênia de Lima Martins
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasile
- Luigi Masella
Università di Bari
- Giuseppe Masi
ICSAIC, Cosenza
- Katia Massara
Università della Calabria
- Lená Medeiros de Menezes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasile
- Maria Grazia Meriggi
Università di Bergamo
- Silvano Montaldo
Università di Torino
- Claudia Musa Fay
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile
- Marco Novarino
Università di Torino
- João Arsenio Nunes
ISCTE, Lisbona, Portogallo
- Amedeo Osti Guerrazzi
Deutsches Historisches Inst., Roma
- Luigi Parente
Università L'Orientale di Napoli
- Marta Petruszewicz
Università della Calabria
- Marco Pluviano
ILSREC, Genova
- Giancarlo Poidomani
Università di Catania
- Daniele Pompejano
Università di Messina
- Mario Renosio
ISRAT, Asti
- Marco Rovinello
Università della Calabria
- Antonella Salomoni
Università della Calabria
- Paola Salvatori
Università di Bergamo
- Matteo Sanfilippo
Università della Tuscia, Viterbo
- Marco Scavino
Università di Torino
- Mônica Raísa Schpun
EHESS (École des hautes études en sciences sociales), Paris, Francia
- Oswaldo M. Serra Truzzi
Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, Brasile
- Frediano Sessi
Università di Brescia e di Roma Tre
- Mehmet Seyitdanlioğlu
Univ. Hacettepe Ankara, Turchia

Sommario

SAGGI

- 7 Pasquale Iaccio
Il cinema della Grande Guerra tra film di finzione e documentari
- 37 Pietro Neglie
Fiume, città contesa. Un laboratorio imperfetto e contraddittorio?
- 65 Alberto Stramaccioni
Dall'«Armadio» all'Atlante. Le dinamiche stragiste in Italia Centrale. Storia, interpretazioni, comparazioni
- 101 Giorgia Perletta
Dal quietismo all'attivismo politico. Il coinvolgimento del clero iraniano nella Rivoluzione costituzionale (1905-1906)
- 133 Natale Vescio
Istituzioni e politiche pubbliche nelle Lettere sullo Stato moderno di Francesco Fiorentino

SEZIONE MONOGRAFICA - EMIGRAZIONE

- 157 Alicia Bernasconi
Teatri, immigrazione e modernizzazione urbana nella pampa argentina all'inizio del Novecento: il caso del Teatro Municipal di San Nicolás de los Arroyos
- 177 Giulia Murace, Larisa Mantovani
Il Teatro 3 de Febrero di Paraná. Élite urbane, istituzioni artistiche e sociabilità in una provincia dell'Argentina a inizio Novecento

- 205 Ivan Sergio
Il caso di Enrico Piccione in Cile nella stampa etnica e nei documenti diplomatici italiani (1897-1914)

223 **RECENSIONI**

CARMINE PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti 1860-1870*, Laterza, Roma-Bari 2019, p. 223 (*Giuseppe Ferraro*); **GABRIELE LICCIARDI, ANTONINO BLANDO**, *I nemici della Repubblica. Mafia e terrorismo, 1969-1993*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2019, p. 225 (*Federica Bertagna*); **ELOISA BETTI**, *Precari e precarie: una storia dell'Italia repubblicana*, Roma, Carocci 2019, p. 226 (*Dora Marucco*); **ILARIA FIUMI SERMATTEI, ROBERTO REGOLI E PAOLO DANIELE TRUSCELLO** (a cura di), *Dall'intransigenza alla moderazione. Le relazioni internazionali di Leone XII*, Consiglio Regionale delle Marche, Ancona 2019, p. 228 (*Matteo Sanfilippo*); **GIUSEPPE FERRARO**, "Resistere". *Trincea e prigionia nell'Archivio Barberio, con le biografie dei prigionieri di Dunaszerdahely in Ungheria*, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 254 (*Carlo Verri*).

AUTORI

NORME REDAZIONALI

Il Teatro 3 de Febrero di Paraná. Élite urbane, istituzioni artistiche e sociabilità in Argentina a inizio Novecento

ABSTRACT

Argentina in the late nineteenth and early twentieth centuries was in full economic and demographic growth; the province of Entre Ríos on the Argentine river coast and Paraná as its capital were not oblivious to this development, which manifested in a few cultural aspects of everyday life. The purpose of this article is to analyze the sociability in the arts field in Paraná at the time of the reopening of the Teatro 3 de Febrero in 1908, during a period of considerable prosperity. This paper offers a new approach among the studies of this Theater, as it takes into account a broader perspective about the artistic life of the city and the different spaces of recreation and education that Paraná had at that time, showing how often they were closely linked to each other. In order to carry out this research, the information found in various local newspapers of the time has been investigated to a large extent.

SOMMARIO

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'Argentina conobbe una crescita economica e demografica considerevole. La provincia di Entre Ríos e la sua capitale, Paraná - che prende il nome dal fiume che la attraversa - non furono da meno, essendo allo stesso modo beneficiarie da un periodo di prosperità che si manifestò anche negli aspetti culturali della vita cittadina. Il presente articolo ha come obiettivo quello di analizzare la sociabilità di Paraná nell'ambito delle arti, al momento della riapertura del Teatro 3 de Febrero (attorno al 1908). Grazie a uno spoglio sistematico della stampa periodica locale, questo lavoro offre un approccio nuovo allo studio del teatro in questione poiché contempla in maniera più ampia la vita artistica della città, includendo nell'indagine i diversi luoghi dedicati al tempo libero e gli stabilimenti educativi (con indirizzo artistico) che Paraná possedeva in questo torno di anni, evidenziando come spesso furono tra essi strettamente vincolati.

Parole chiave: Argentina, Teatro 3 de febrero, sociabilità, istituzioni artistiche
Key words: Argentina, Teatro 3 de febrero, sociability, artistic institutions

Nei decenni tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale l'Argentina moltiplicò la sua presenza sul mercato internazionale grazie alle esportazioni di prodotti primari e all'importazione di capitali e forza lavoro. Il Paese si beneficiò dell'ampia disponibilità di risorse finanziarie e dei migranti transoceanici nell'era che fu chiamata della prima globalizzazione. In questo modo, l'importante dotazione di risorse naturali disponibile nella regione pampeana fu valorizzata non solo dal lavoro immigrante ma anche dalla costruzione di una rete ferroviaria all'interno del Paese, che permise il collegamento di queste aree con il porto e pertanto facilitò l'uscita verso l'estero della produzione – senza contare inoltre la rivoluzione che comportò il vapore per il trasporto marittimo verso l'Europa. Il cosiddetto «modello agro-esportatore» consentì, al contempo, l'espansione della popolazione, la crescita del reddito pro-capite e una maggiore articolazione della vita urbana, nelle regioni che ne trassero beneficio.

Tra i molti indicatori di queste trasformazioni se ne potrebbero segnalare due, uno più classico l'altro meno. Il primo riguarda i livelli di alfabetizzazione che crebbero più velocemente che nei restanti Paesi latinoamericani (eccetto l'Uruguay) e in molti Paesi europei (in special modo dell'Europa orientale e meridionale)¹. In secondo luogo, i nuovi requisiti della vita urbana generarono una domanda di beni culturali e di spettacoli che poteva essere alimentata grazie alle risorse accresciute di cui disponevano gli individui e gli attori istituzionali, e grazie anche a una moneta forte – soprattutto dopo l'instaurazione della Cassa di conversione a fine Ottocento, che ancorava il peso argentino all'oro – che avvantaggiava l'importazione dall'Europa di produzioni culturali e/o di materiali con i quali provare a riprodurli nel nuovo Paese². Lo sviluppo economico dise-

¹ A sua volta, secondo il censimento del 1914, il 65% della popolazione adulta sapeva leggere e scrivere; si veda sull'argomento Claudio Belini e Juan Carlos Korol, *Historia económica de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: siglo XXI 2012, in particolare introduzione e Cap. 1: *Los nuevos desafíos y las respuestas fallidas (1914-1929)*. *La economía argentina entre la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión*.

² Nel caso che si affronta in quest'articolo, ciò è dimostrato, ad esempio, dal gran numero di compagnie teatrali itineranti che entrano nel Paese in quel momento. Cfr. Ignacio Weber, Lucía Martinovich e Pedro Camerata, *Presencia de compañías líricas italianas en los teatros del litoral argentino (1908-1910)*. In *1 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*, Universidad Nacional de San Martín, San Martín 2018.

giale portò a una distribuzione irregolare della crescita urbana e della popolazione. Così, per esempio, secondo i dati del terzo censimento nazionale del 1914, le provincie di Buenos Aires, Santa Fe ed Entre Rios rappresentavano circa il 40% della popolazione dell'Argentina³. Entre Rios accompagnava quindi lo sviluppo del paese e la sua capitale, Paraná, non solo era la città più abitata della Provincia ma era tra le più popolose del territorio nazionale⁴.

L'aumento della popolazione di Paraná, come quello di tutta la Repubblica, si dovette in grande misura al flusso immigratorio. Si stabilirono nel territorio comunità straniere, in maggioranza italiane, spagnole, francesi, che formarono una società cosmopolita, fattore che comportò una sfida per la creazione di un'identità nazionale argentina. Paraná aveva una lunga storia, specialmente politica, associata alla costruzione della nazione. Non tardò quindi a ripensarsi come una città moderna, avviando – con il nuovo secolo – opere di miglioramento urbano (piazze, strade, parchi) e di modernizzazione a livello infrastrutturale (il nuovo porto, nuove scuole, ospedali, edifici amministrativi, etc) e culturale (periodici e riviste, biblioteche, accademie e conservatori, club, teatri, cinematografi).

In funzione di queste trasformazioni, nel presente articolo ci proponiamo di analizzare alcuni avvenimenti chiave della vita paranaense del primo decennio del Novecento, con l'obiettivo specifico di sottolineare come organizzazioni e stabilimenti dell'epoca funzionarono in maniera articolata con la re-inaugurazione (nel 1908) del simbolo culturale della città: il Teatro 3 de Febrero. Creato nel 1852 e ricostruito tra il 1904 e il 1908, esso fu un luogo di particolare rilevanza per lo sviluppo dell'attività culturale nella città a inizio del XX secolo; come è già stato segnalato da Claudia Shmidt, la necessità di avere un teatro era intrinseca al progetto di Paraná come «città moderna»⁵, città che, d'altra parte, incoraggiava sem-

³ Mentre i dati del censimento del 1895 mostrano una popolazione di 51.221 abitanti in tutto il partito Paraná, nel 1914 questa popolazione era aumentata a 71.848.

⁴ Paraná era tra le dieci città più popolose del Paese (insieme alla capitale, Rosario, Córdoba, Tucumán, La Plata, Santa Fe, Mendoza, Avellaneda e Bahía Blanca) ed era la città con la più alta popolazione dell'intera provincia di Entre Ríos, anche se altre cinque località avevano più di diecimila abitanti (Concordia, Gualeguaychú, Concepción del Uruguay, Gualeguay e Victoria). Censimento dei dati del 1914, disponibile online: [www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/117524/\(subtema\)/9366](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/117524/(subtema)/9366), consultato nel luglio 2019.

⁵ Claudia Shmidt, *Un gran teatro para una ciudad moderna. Paraná 1851-1908*, 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*, Universidad Nacional de San Martín, San Martín 2018.

pre più la costruzione di nuovi edifici⁶. Indagheremo, dunque, alcuni aspetti della vita sociale e culturale della capitale entrerriana che riteniamo rilevanti, come fu la fondazione del monumento a Urquiza nell'ambito delle riforme urbane che si stavano realizzando o l'esistenza di centri educativi e culturali dell'epoca, con lo scopo di fare luce su un aspetto poco indagato del Teatro 3 de Febrero. In questo senso, qui si considera il Teatro in relazione ad altri spazi artistico-culturali del momento, tenendo conto delle aspettative che generò la sua riapertura in quanto spazio fondamentale del consumo culturale della società dell'epoca. Pensare in un modo più ampio la vita artistica della città e le diverse attività che vi si svolgevano, ci permetterà di identificare le relazioni fra le diverse aree della vita cittadina che crediamo fossero molto più connesse di quanto sembrerebbe a prima vista. In questo senso, le domande che guideranno la nostra ricerca sono: che posto occupava lo sviluppo delle arti nella società paranaense all'inizio del XX secolo? Quali erano gli spazi destinati all'intrattenimento e allo spettacolo in quel momento a Paraná e chi ne usufruiva? Quale fu il percorso attraverso il quale si giunse alla riapertura del Teatro 3 de Febrero e quale ne fu l'impatto sulla società?

TRASFORMAZIONE DELLE DOTAZIONI URBANE

Dal momento in cui fu designata come capitale della Provincia nel 1883, Paraná accolse una serie di misure che la trasformarono in una città moderna, segnata dal passaggio dalla vita rurale a quella metropolitana⁷. Tra queste, possiamo menzionare la costruzione della Casa di Governo (1883), della cattedrale e del palazzo arcivescovile (1882-1890), il nuovo edificio municipale e il palazzo di giustizia, la fondazione di banche, di luoghi dello spettacolo e di spazi sociali⁸. In questo stesso frangente, nel 1895 s'inaugurò

⁶ È quanto evidenziava un articolo de «La Libertad» verso il 1907 in relazione alla crescita del sistema urbano (*La edificación en Paraná*, in «La Libertad», 15 ottobre 1907, p. 1).

⁷ Cfr. Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de la Artes, Buenos Aires 2001. Nella parte prima, «La tradición en jaque», l'autore ha analizzato l'impatto della rivoluzione urbana che ha avuto luogo in Argentina dal 1880 e che ha prodotto la costruzione di nuove città in tutto il Paese, la modernizzazione degli attuali centri urbani e la definitiva metropolitanizzazione di Buenos Aires, Córdoba e Rosario. Ciò ha comportato peraltro la costruzione di una rete di vie di comunicazione, infrastrutture e servizi di trasporto e opere pubbliche e la conseguente creazione di edifici scolastici, amministrativi, ospedalieri.

⁸ Walter Musich, Mariana Melhem, Mirta Soijet, Lilia Santiago, *Patrimonio arquitectónico de Entre Ríos*, El diario de Paraná, Paraná 2005.

rava la piazza Urquiza, che dal 1908 divenne parte di un grande *boulevard* grazie all'espropriazione dei terreni circostanti⁹. Già nel progetto originario si prevedeva il collocamento al centro della piazza di un monumento dedicato a Justo José de Urquiza, che venne ultimato solo nel 1920.

L'importanza della figura di Urquiza per la regione non può essere paragonata con nessun'altra poiché ricoprì un ruolo fondamentale nel contesto dei conflitti e dei dibattiti che nella seconda metà dell'Ottocento solcarono la nascente Repubblica Argentina¹⁰. La presenza simbolica di Urquiza nella città di Paraná ha molti precedenti: in questa ricerca si evidenzia la creazione del primo Teatro 3 de Febrero (1852), la cui data commemora l'anniversario della battaglia di Caseros. In quello scontro decisivo, il generale Urquiza aveva condotto un gruppo eterogeneo di forze che fu capace di sconfiggere l'esercito di Juan Manuel de Rosas, il quale per quasi un quarto di secolo esercitò un'ampia egemonia sui territori delle cosiddette Province Unite. Quando fu riaperto il teatro, nel 1908, si volle far coincidere la riapertura con il giorno di nascita del generale.

D'altro canto, questo dispiegarsi di elementi simbolici può essere inserito nel contesto più ampio della cosiddetta *Generazione dell'80* e dei progetti che portò avanti per creare un'identità culturale nazionale. Specialmente a partire dai primi anni del Novecento e soprattutto in vista del primo Centenario della Rivoluzione di Maggio (1910), le rappresentazioni che si costruirono sul passato glorioso della storia locale e nazionale aumentarono in maniera esponenziale¹¹. In questo senso, Paraná non restò

⁹ *ENTRE RÍOS. Ensanche del paseo Urquiza*, in «La Nación», 27 luglio 1908, p. 6. L'articolo dà atto della dichiarazione di pubblica utilità di queste terre che dovevano essere destinate all'erezione della statua di Urquiza. Ofelia Sors in *Paraná: dos siglos y cuarto de su evolución urbana 1730-1955*, Editorial Colmegna, Santa Fe 1981, p. 285 ha affermato che fu l'architetto e paesaggista Carlos Thays il progettista della zona, ma non ci sono fonti dirette che consentano di contrastare tale informazione.

¹⁰ Justo José de Urquiza (1801-1870) era un militare e politico argentino, governatore della provincia di Entre Ríos. Durante il lungo governatorato di Juan Manuel de Rosas nella provincia di Buenos Aires (1829-1832 / 1835-1852), Urquiza decise di accettare una delle reiterate dimissioni di Rosas, il quale anno dopo anno rinunciava al governatorato e al controllo delle relazioni esterne. Quest'azione di Urquiza avvenne nell'ambito delle controversie sul controllo del potere e dell'economia - in particolare quella riguardante il porto di Buenos Aires, i cui profitti non si redistribuivano tra le diverse province -. Le tensioni culminarono nella battaglia di Caseros il 3 febbraio 1852; più tardi intorno al 1853 fu approvata la prima costituzione e furono indette elezioni in cui Urquiza, in quanto vincitore, stabilì la sede del potere (confederale) a Paraná.

¹¹ Come analizzato da Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001 a partire dal 1880 nella città di Buenos Aires iniziò un processo di rafforzamento del sentimento nazionale attorno alle date nazionali attraverso la rivitalizza-

indietro e se da una parte assimilò il sentimento d'appartenenza a una patria comune – per esempio ridando i nomi «25 de mayo» e «9 de julio» a due delle vie più importanti (nel 1902) -¹² dall'altra mantenne e celebrò orgogliosamente il generale entrerriano. Il 18 ottobre 1901 (per i cento anni dalla sua nascita) si collocò la prima pietra del monumento a Justo José de Urquiza, ma si dovette attendere il 1907 per iniziare i lavori¹³.

La storia di questo progetto è travagliata e non è questa la sede per ricordarla. Ci interessa però sottolineare la volontà di Paraná di proiettarsi internazionalmente: nel 1907 si indisse un concorso aperto ad artisti argentini e stranieri per l'esecuzione della statua di questa figura così rilevante in ambito regionale. In prima istanza vinse il concorso il progetto di Dolores (Lola) Mora – artista argentina della provincia di Tucumán che si trovava a Roma per perfezionare i suoi studi di scultura – ma venne impu-

zione delle festività del 25 maggio e del 9 luglio, con l'organizzazione di celebrazioni commemorative e un sempre più ampio «movimento di costruzione della tradizione nazionale» (p. 80) che si concretizzò in monumenti, istituzioni e omaggi. Negli anni precedenti e immediatamente successivi al primo Centenario questo fenomeno si rafforzò, coinvolgendo anche città di medie e piccole dimensioni, un fenomeno questo che accomunò tutti i paesi dell'America Latina. Adrián Gorelik in *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires: 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal 1998 non si è concentrata solo sui monumenti, ma l'intera città è stata considerata un monumento. Carolina Vanegas Carrasco in *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia de Colombia (Bogotá, 1910)*, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Bogotá 2019 ha esaminato il ruolo politico dei monumenti a Bogotá del primo centenario, inquadrando in un fenomeno che aveva caratteristiche simili in tutta l'America Latina. Va notato che anche le molteplici comunità straniere presenti sul territorio hanno partecipato a questa febbre monumentale, contribuendo alla monumentomania eroica argentina attraverso le glorie nazionali di ognuna di loro: italiane, spagnole, francesi e perfino delle comunità meno numerose come quella sirio-libanese (cfr. la tesi di dottorato di Caroline Wolf, *Migrant Constructions and Mahjar Monuments: Transnational Art and Architecture in Modern Argentina, 1910-1955*, Rice University, Houston 2018. Sui monumenti in Argentina si veda anche Pablo Fasce «Conquistar las imágenes. El Monumento a los héroes de la independencia de Soto Avendaño durante el primer peronismo», *Avances. Revista del área de Artes (Córdoba)*, 23, 2013-2014 e Patricia Favre, *Escenarios del poder. La escultura en el Parque General San Martín*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Cuyo 2015.

¹² *Las calles 25 de mayo y 9 de julio*, in «El Entre Ríos», 26 maggio 1902, p 4. In quest'articolo si affermava che si trattava di un atto patriottico che mirava a promuovere la «nomenclatura generale delle strade e delle passeggiate pubbliche di questa città, in modo che rispondesse a un piano sistematico di glorificazione delle glorie nazionali, provinciali, locali o municipali, così come le glorie di paesi stranieri». La traduzione è nostra.

¹³ *Monumento Urquiza*, in «La Libertad», 25 giugno 1907, p. 1. Le due commissioni decretate erano composte da: Jaime Baucis, Alberto Mendez Casariego, Emerio R. Tenrey, Ramón A. Parera, José S. Viñas e Luis L. Etchevere e dai consulenti: Salvador Maciá, Martín Ruiz Moreno, Rodolfo Flores Vera, Antonio Medina, Miguel M. Ruiz e Emilio Villarroel.

gnato e alla seconda votazione si preferì la maquette inviata da Agustín Querol – scultore spagnolo di già riconosciuta fama in Europa e America Latina. L'eco delle discussioni che sorsero dalla scelta di commissionare un monumento patrio a uno straniero si avvertirono anche sulla stampa periodica¹⁴. Il carattere pubblico di questi progetti insieme all'impatto che ebbero sui giornali dell'epoca permettono di pensare che anche il monumento e la sua installazione rivestirono una certa rilevanza nella vita politica e culturale della città¹⁵.

SPAZI EDUCATIVI E DI SOCIABILITÀ

Nell'Argentina a cavallo dei due secoli le istituzioni artistiche conobbero un processo di consolidamento nel quale Buenos Aires si trovò in una posizione di privilegio. Se verso la fine del XIX secolo, gli artisti organizzati nella *Sociedad estímulo de bellas artes* creavano un'accademia di carattere privato, e dipinti come *La vuelta del malón* dell'artista Ángel della Valle erano esposti in un negozio di ferramenta¹⁶, verso il 1910 il Paese aveva già un Museo nazionale di belle arti (1896), un'Accademia di belle arti e Scuola di arti decorative ormai di carattere nazionale (1905), e l'Esposizione internazionale d'arte del Centenario si presentava come un precedente che avrebbe consentito di gettare le basi di un Salone nazionale annuale. Questo sforzo di creazione di istituzioni, nonostante l'ambizione di denominarsi «nazionale», ebbe come scenario la capitale del Paese, mentre nelle altre città della Repubblica il processo intraprese percorsi differenti¹⁷.

¹⁴ Cfr. *Un valioso obsequio*, in «La Libertad», 5 de junio de 1908. p. 1. Queste discussioni furono abbastanza diffuse in Argentina in questo torno di anni, soprattutto si accesero in occasione del concorso per il monumento del Centenario della Rivoluzione e per la composizione dell'inno nazionale. Si veda in proposito Miguel Ángel Muñoz, *Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario*, in Diana Wechsler (a cura di), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Archivos del CAIA 1, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires 1998, pp. 43-82.

¹⁵ A questa deduzione porta pure il fatto che fosse stata creata una Commissione promonumento a Urquiza in cui «distinti cittadini» compivano una «missione patriottica» con l'aspirazione di lasciare un segno della «grandezza nazionale» alla quale era giunto il generale (*Pro monumento a Urquiza*, in «La Libertad», 7 aprile 1906).

¹⁶ Il dipinto *La vuelta del malón* fu esposto a Buenos Aires nel 1892 in via Florida presso il negozio di ferramenta di Noceti e Repeto; nello stesso anno fu inviato alla Mostra di Chicago (Chicago World's Columbian Exposition).

¹⁷ Cfr. María Isabel Baldasarre e Silvia Dolinko, *Imágenes e historia del arte en Argentina*, in *Travesías de la imagen*, Eduntref, Buenos Aires 2011; Pablo Fasce, *El noroeste y la institu-*

L'assenza di spazi specifici per l'esposizione di opere artistiche nella città di Paraná nel periodo che si prende in esame appare evidente soprattutto se si tiene presente che l'esibizione dei progetti presentati per il concorso del monumento a Urquiza ebbe luogo in un grande magazzino: la succursale locale di Gath&Chaves. Non esistevano neppure istituzioni di carattere statale deputate in maniera esclusiva all'educazione artistica. Nonostante ciò, è interessante sottolineare il modo in cui questa situazione non annullò lo sviluppo delle arti, che fu però gestito mediante spazi diversi, amministrati con regole differenti da quelle delle istituzioni nazionali. Furono luoghi tra loro eterogenei – come i caffè, i club, le società di mutuo soccorso, le scuole – che contribuirono alla formazione di istituzioni legate alle arti (nel senso più ampio del termine: arti visive, musica, lirica, arti drammatiche)¹⁸.

Finora non è stata rintracciata nella storiografia relativa alla capitale di Entre Ríos un'analisi complessiva delle istituzioni artistiche ivi pre-

cionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955). Tesi di dottorato, Universidad Nacional de San Martín 2017; e Guadalupe Suasnábar, *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil 1920-1955*, Tesi di dottorato, Universidad Nacional de San Martín 2019.

¹⁸ Spazi, questi, in cui si sono configurate diverse forme di sociabilità. A questo proposito, è inevitabile fare riferimento alle idee di Maurice Agulhon (*El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires, siglo XXI 2009). Questi indagava sulla sociabilità derivante da pratiche sociali e culturali il cui carattere egualitario è emerso posteriormente alla Rivoluzione francese. Ci sembra tuttavia importante sottolineare che il contesto a cui ci riferiamo è molto diverso da quello della Francia post-rivoluzionaria e che quindi le formulazioni di Agulhon non possono essere abbracciate *in toto*. Già per il caso italiano, la necessità di approcci diversi alla sociabilità del diciannovesimo secolo è stata sottolineata in Maria Teresa Mori, *Salotti, La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2000. Per lo studio della sociabilità in Argentina e in particolare per Buenos Aires si veda Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina: las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2008. Di questo contributo si vuole evidenziare l'esame che l'autrice fa dei «salotti» in cui si proiettava una varietà di spettacoli come lanterne magiche e panorami che funzionarono quale spazio di sociabilità di uomini, donne e bambini. L'autrice sottolinea che il «vuoto del linguaggio visivo» che la figura di Juan Manuel de Rosas aveva colmato dopo la rottura con la Spagna cominciò a riformularsi dopo la sua sconfitta, e questi espedienti visivi iniziarono a essere i primi spazi destinati alla diffusione e al consumo di nuove immagini. Altri autori hanno ritenuto che queste sale con panorami, diorami, lanterne magiche, funzionassero quali spazi di diffusione della cultura visiva piuttosto che in termini di sociabilità, si veda anche: Ana María Telesca e Roberto Amigo, *La curiosidad de los porteños. El público y los temas de las vistas ópticas en el estado de Buenos Aires (1852-1862)*, in *Historia de la Fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires 1997. Non sono stati rintracciati studi simili per il resto del Paese, ma si è a conoscenza che anche a Paraná si realizzarono spettacoli di questo tipo, la cui messa in scena venne registrata dalla stampa periodica.

senti¹⁹. Si è quindi proceduto a uno spoglio sistematico della stampa periodica con lo scopo di poter abbozzare un primo studio del contesto artistico di inizio Novecento²⁰. È possibile affermare, allo stato attuale della ricerca, che i diversi ambiti nei quali si manifestarono attività artistiche si vincolarono alla sociabilità e allo spettacolo. Tali ambiti sono stati articolati in tre grandi aree (vedi mappa, figg. 1-2): i luoghi destinati al divertimento, i luoghi deputati all'insegnamento e i bazar, che funzionarono come spazi di esposizione di oggetti artistici e opere d'arte.

Per ciò che concerne l'educazione artistica a Paraná, va osservato che gli spazi dedicati all'insegnamento musicale vennero creati prima di quelli destinati alle Belle arti e mestieri²¹. L'Accademia di Pittura iniziò i suoi corsi nel 1906, per iniziativa del pittore Manuel Prieto, il quale riuscì a ottenere anche una parziale sovvenzione dallo Stato²². Si trattò di un distaccamento del corso di Disegno e pittura del quale questi era professore

¹⁹ Le pubblicazioni a supporto di questo studio sono state: Ofelia Sors, *Paraná: dos siglos y cuarto de su evolución urbana 1730-1955*, Editorial Colmegna, Paraná 1981; Ofelia Sors, «Los 140 años del teatro 3 de Febrero», dattiloscritto allegato alla lettera di Mario Martínez (coordinatore generale del Teatro Comunale) a Julio Rodolfo Solanas (Presidente Comunale), Paraná, 20 febbraio 1992, riquadro 76, «Teatro 3 de Febrero», Archivo Histórico Municipal, Paraná 1992, p. 7 e Alfeo Zanini, *Páginas de oro de la ciudad de Paraná en su primer centenario 1826-1926*, Talleres Gráficos Caracciolo y Platié, Paraná 1926.

²⁰ Questi dati sono il risultato del vaglio sistematico dei principali giornali di Paraná tra il 1906 e il 1908 - «La Libertad», «El Entre Ríos» e «El tribuno» - che sono conservati nel Archivo Provincial de Entre Ríos, Paraná.

²¹ Sull'educazione musicale vedi Mario Monti, *El arte musical en Paraná 1860-1926*, in Alfeo Zanini, *Páginas de oro de la ciudad de Paraná en su primer centenario 1826-1926*, Talleres Gráficos Caracciolo y Platié, Paraná 1926, pp.188-189. Monti ricorda che la prima istituzione musicale fu costituita su iniziativa di Rosendo Bavio. Sappiamo che nel 1907 aprì un'Accademia musicale nella città diretta dallo stesso Monti, cfr. *Academia de Música*, in «La Libertad», 3 febbraio 1907, p. 1.

²² *Instituto de Bellas Artes*, in «La Libertad», 18 aprile 1906; *Academia de Bellas Artes Subvencionada de Paraná*, «Entre Ríos», 19 febbraio 1908, p. 4: «Dal 20° giorno dell'anno in corso, l'iscrizione è aperta dalle 8 alle 11 presso la sua sede nella scuola Modelo, per lezioni di disegno, pittura e musica»; «Si raccomanda alle studentesse beneficiarie di borse di studio di registrarsi fino al 16 marzo, dopo quel termine perderanno il diritto alla borsa di studio». Citazione originale: «Desde el día 20 del corriente queda habierta (sic) la matrícula de 8 a 11 am en su local de la Escuela Modelo, para las clases de dibujo, pintura y música.» «Se recomienda a las alumnas becadas pasen a inscribirse hasta el 16 de marzo, pasado dicho término perderán el derecho a la beca» (La traduzione è nostra). Direttore Manuel Prieto. Sebbene non siano state trovate molte informazioni, sappiamo che qualche anno dopo fu concessa una sovvenzione di 1200 pesos a ciascuna di queste istituzioni. Riteniamo che possa essersi trattato dello stesso tipo di sovvenzione, sebbene la quantità di denaro è possibile sia variata nel tempo. Cfr. Congresso Nazionale, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores*, tomo 1, 1913, p. 522.

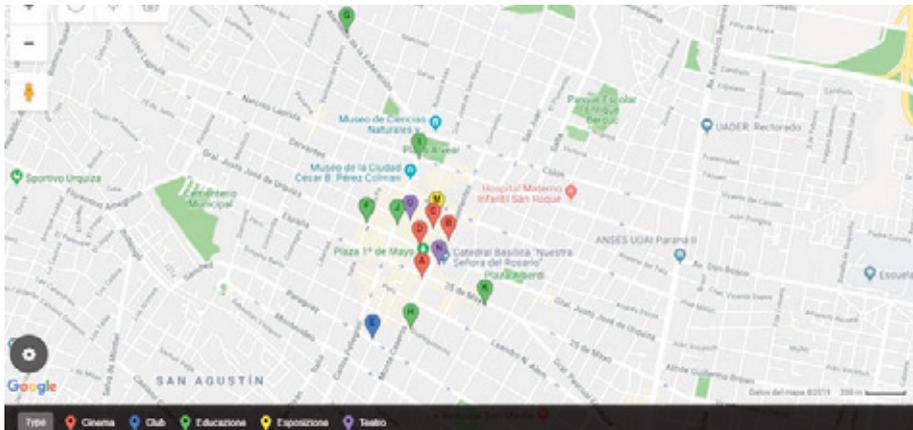


Fig. 1- Mappa della città di Paraná in cui è possibile osservare la distribuzione dei diversi spazi di socialità a inizio Novecento. Elaborazione propria (2019)

Riferimento sulla mappa	Nome	Tipo	Indirizzo	Città	Provincia
A	Salón La Perla	Cinema	Monte Caseros, 100	Paraná	Entre Ríos
B	Salón Rodrigo 1	Cinema	Andrés Pazos, 100	Paraná	Entre Ríos
C	Salón Rodrigo 2	Cinema	Andrés Pazos, 1	Paraná	Entre Ríos
D	Salón Sanguinetti	Cinema	Urquiza, 1	Paraná	Entre Ríos
E	Club Social	Club	San Martín, 958	Paraná	Entre Ríos
F	Academia de música	Educazione	Urquiza, 1199	Paraná	Entre Ríos
G	Academia de pintura	Educazione	Alameda de la Federación	Paraná	Entre Ríos
H	Escuela Modelo	Educazione	Guauguaychú, 120	Paraná	Entre Ríos
I	Escuela Normal	Educazione	Buenos Aires, 300	Paraná	Entre Ríos
J	Escuela Técnica del Hogar	Educazione	Buenos Aires, 50	Paraná	Entre Ríos
K	Instituto femenil de Bellas Artes y Labores	Educazione	25 de Mayo, 300	Paraná	Entre Ríos
L	Instituto musical	Educazione	Urquiza, 1199	Paraná	Entre Ríos
M	Gath & Chiavesl	Esposizione	San Martín, 900	Paraná	Entre Ríos
N	Sociedad italiana	Teatro	Monte Caseros, 51	Paraná	Entre Ríos
O	Teatro 3 de Febrero	Teatro	25 de Junio, 54	Paraná	Entre Ríos

Fig. 2 – Legenda della mappa

nella Scuola Modelo. Dalle notizie finora emerse sullo svolgimento della didattica in quest'istituzione e dalla tipologia dei lavori di fine anno che si esponevano, si può supporre che si impartisse una formazione classica in cui si insegnava disegno e pittura attraverso le copie in gesso di opere scultoree e che Buenos Aires si presentasse come un punto di riferimento in quest'ambito – sappiamo, inoltre, che il direttore si dicesse alla capitale proprio per comprare calchi in gesso²³. Nonostante avesse le caratteristiche di un'accademia, è significativo il fatto che essa fosse frequentata solo da studentesse, come si evince dagli articoli di giornale corrispondenti ai lavori di fine anno²⁴. Una di queste, Josefa Segovia, nell'agosto del 1907 inaugurò un corso di disegno dal naturale, riservato alla preparazione dei professori. Esisteva, inoltre, un Istituto femminile di belle arti e mestieri (*Instituto femenino de bellas artes y labores*) dove oltre ai lavori di «economia domestica» si insegnavano disegno applicato e ritratto²⁵: ne era direttrice Aurora Ramírez. Va citata, infine, la Scuola tecnica della casa (*Escuela técnica del hogar*), diretta da Victoria García, dove pure figurava disegno applicato come materia d'insegnamento²⁶.

Nella stampa periodica presa in esame, furono gli spazi vincolati alla sociabilità e allo spettacolo a farla da protagonisti. Tali spazi possono essere suddivisi in due grandi gruppi²⁷: i saloni «Rodrigo», «Sanguinetti» e «La

²³ Sull'uso di calchi di scultura in gesso per l'educazione artistica si possono vedere: Milena Gallipoli, *En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística*, in: Laura Malosetti Costa (a cura di), *Ernesto de la Cárcova, Asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 2017*, pp. 62-67.

²⁴ La stampa ha evidenziato diversi tipi di lavori riportando in dettaglio ciò che ogni studente aveva eseguito: gli esercizi variavano dalla riproduzione del busto di Augusto, ai fiori a una vista di Venezia. In questo senso è anche possibile pensare che l'educazione fosse fortemente focalizzata sull'aspetto artistico.

²⁵ *Instituto de bellas artes*, in «La Libertad», 18 aprile 1907, p. 1. «I dilettanti dovrebbero affrettarsi a migliorare le loro conoscenze nel disegnare e nel dipingere, poiché è risaputo che a Paraná molti giovani si dedicano in particolare al disegno, senza avere insegnanti in grado di proteggerli dalle insidie e di far loro acquisire i segreti dell'arte. Citazione originale: «Los aficionados deben apresurarse a perfeccionar sus conocimientos en el dibujo y pintura, pues es sabido que en el Paraná, se dedica, con especialidad al dibujo, mucha juventud sin tener profesores capaces de hacer salvar los escollos y adquirir los secretos del arte». La traduzione è nostra.

²⁶ *Pro Monumento general Urquiza*, in «La Libertad», 24 agosto 1907, p. 1. Interessa rimarcare i nomi di Josefa Segovia e Aurora Ramírez, poiché queste furono rispettivamente la segretaria e la presidente della Sociedad Educación y Patria, associazione che si prodigò per la raccolta fondi a favore della Commissione pro-monumento Gral Urquiza.

²⁷ Con diverse dimensioni di informalità, tornando alle idee di Agulhon, in questo caso i caffè possono essere pensati come un'area più informale di sociabilità mentre le Società di mutuo soccorso si sono configurate attraverso regole più organizzate e precise. Per altri

Perla», furono tutti caffè che funzionarono anche come cinematografi; le società di mutuo soccorso – italiana, francese, spagnola – gestivano invece diversi eventi sociali e culturali. Nel caso che qui si sta analizzando, fu particolarmente importante il salone-teatro della Sociedad Italiana XX de Septiembre, che costituì per molti anni l'unica alternativa al Teatro 3 de Febrero (e fu l'unico teatro esistente negli anni in cui quest'ultimo rimase inattivo, tra il 1904 e il 1908). Nella mappa da noi creata, si può riscontrare, nel centro nevralgico della città, una concentrazione chiara degli spazi legati allo spettacolo e all'esposizione (oltre al già menzionato Gath&Chavez, il più grande e importante, si ricorda qui anche «La artistica», negozio di articoli vari), mentre le istituzioni educative (come spazi di sociabilità forzata) si inserirono in maniera più dispersa nel tessuto urbano. Queste ultime istituzioni in alcune occasioni prestavano i propri spazi per spettacoli di vario tipo, soprattutto di musica o concerti: tra queste si menziona la *Escuela Normal* e le scuole che si dedicavano alla formazione artistica (*Academia de pintura; Escuela técnica del hogar; Escuela modelo; Instituto memenil de bellas artes y labores; Instituto musical; Academia de música*).

Tra gli spazi sociali dedicati allo spettacolo la scena fu dominata dai cinematografi (cosa molto comune all'epoca) e soprattutto dal salone-teatro della Società italiana. Quest'ultimo, come si è già detto, funzionò come un teatro «improvvisato» fino alla reinaugurazione del 3 de Febrero²⁸. Dall'esame della stampa periodica emerge che tra il 1906 e il 1908 non esisteva un luogo adatto all'esibizione di compagnie teatrali importanti. Il 5 giugno 1906 «La libertad» annunciava l'arrivo in città (proveniente da Santa Fe) della compagnia teatrale diretta dal signor Tornessi, ma «quest'importante compagnia non avrebbe potuto lavorare a Paraná per mancanza di un locale, poiché contava sessanta artisti in tutto. Il suo direttore aveva deciso di proseguire il viaggio verso Buenos Aires»²⁹. Le fonti por-

studi che hanno analizzato diversi aspetti della socialità dall'Argentina, vedi: Fernando Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2003; Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*, Ediciones del Signo, Buenos Aires 2000; Hilda Sabato, *1860-1920. Estado y sociedad civil*, in Elba Luna e Elida Cecconi (a cura di), *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil, historia de la iniciativa asociativa en Argentina*, Edilab, Buenos Aires 2002.

²⁸ Va notato che il Teatro 3 de Febrero rimase in funzione fino al 1904 – si ha notizia di un evento organizzato in quei locali per l'inaugurazione del porto nuovo proprio in quell'anno – data da cui si iniziò a manifestare la necessità di avere uno spazio nuovo che potesse sostituirlo.

²⁹ *Compañía teatral*, in «La Libertad», 5 giugno 1906, p. 1. Citazione originale: «esta importante compañía no podrá trabajar en Paraná por falta de local, pues cuenta con un personal de sesenta artistas. Su director ha resuelto seguir viaje a Buenos Aires» (traduzione nostra).

tano a credere che possibilmente l'unico locale adatto a essere usato come teatro fosse in effetti il salone della società italiana, che era comunque uno spazio troppo ridotto per ospitare una compagnia numerosa.

Erano passati solo alcuni giorni da quando le pagine dello stesso giornale avevano dato voce alla denuncia di José C. Mantegazza, direttore di una compagnia teatrale che si era esibita a inizio di maggio in città nel teatro della XX de Septiembre. Questi annunciava che aveva «intenzione di non tornare più come artista fin quando le ordinanze municipali non si fossero modificate nel senso di una maggiore libertà verso le compagnie che coltivavano l'arte e il teatro»³⁰. Si stabiliva un paragone con quanto succedeva, in quegli stessi anni, nella vicina città di Santa Fe che si mostrava maggiormente predisposta a favorire le condizioni per l'arte e il teatro, mentre l'amministrazione comunale di Paraná manteneva norme antiche che non le stimolavano³¹. Questa sembrava essere la situazione in campo teatrale; quando si riportavano invece le visite dell'Accademia di Belle arti di Paraná a Santa Fe, i commenti propendevano a elevare lo stato dell'educazione artistica nella città entrerriana e assicuravano che «l'atmosfera di Santa Fe non [fosse] sicuramente la più favorevole per le arti liberali»³². La situazione non cambiò neppure l'anno successivo, quando il giornale annunciava che il 24 luglio 1907 la compagnia lirico-drammatica Borraz sarebbe giunta da Santa Fe, ma «a Paraná oggi come oggi non ci sono locali con capacità sufficiente per compagnie di tale importanza. Ci sarebbe quindi il pubblico ma le mancherebbe il palcoscenico, il che sarebbe un fallimento artistico della tournée»³³.

La società paranaense negli anni presi in esame (1906-1908) non sembra aver avuto molte occasioni di assistere all'Opera, dato che la maggior parte degli spettacoli che si susseguirono nell'unico teatro in funzione in quel momento furono di arte drammatica o di compagnie di zarzuela (ope-

³⁰ *De Mantegazza*, in «La Libertad», 7 maggio 1906, p. 1. Citazione originale: «propósito de no volver más como artista hasta tanto las ordenanzas municipales no se modifiquen en el sentido de más liberalidad hacia las compañías que cultivan el arte y el teatro» (traduzione nostra).

³¹ A Santa Fe c'era un importante teatro lirico, l'attuale Teatro 1º de mayo- aperto nell'ottobre 1905.

³² *De las excursionistas de la Academia de Bellas Artes de Paraná*, in «El Entre Ríos», 4 dicembre 1908, p. 4. Citazione originale: «La atmósfera de Santa Fe no es seguramente la más favorable para las artes liberales» (traduzione nostra).

³³ *Compañía Borraz*, in «La Libertad», 24 luglio 1907, p. 1. Citazione originale: «en Paraná hoy por hoy no hay local con suficiente capacidad para compañías de tal importancia. Tendrá pues público pero le faltaría escenario y fracasaría en su artística gira» (traduzione nostra).

retta spagnola). Il giornale «El Entre Ríos» il 9 marzo del 1907 nel dare notizie sulla compagnia Falconer – che stava esibendosi a Concordia (cittadina vicina) – concludeva tristemente l’articolo mostrando il dispiacere che la seguente stagione teatrale a Paraná sarebbe trascorsa «guardando sfilare le pellicole dei cinematografi di Rodrigo e Sanguinetti, perché, al passo a cui vanno le opere di costruzione del nostro teatro minacciano di prolungarsi all’infinito»³⁴.

Ancora quando, venuta meno qualsiasi speranza di veder inaugurato il 3 de Febrero per l’inizio dell’anno, a maggio del 1908 si inaugurò il teatro Variedades, la tipologia degli spettacoli non cambiò. Questo nuovo spazio nasceva, in realtà, dalla trasformazione del salone Rodrigo per soddisfare una maggior richiesta di spettacoli di «varietà e numeri sciolti come lot-tatori, acrobati, etc», senza trasformare di fatto la mappa della sociabilità dell’élite paranaense.

La società «colta e aristocratica» di Paraná, com’erano definiti dal «El Entre Ríos» coloro che facevano parte dei settori dell’élite urbana, divenne il pubblico al quale si diresse il signor Pascual Rodrigo – proprietario del salone e del nuovo teatro. Per questo motivo, si può notare un importante investimento da parte sua. L’ultimo sforzo economico consistette nell’«abbellire» gli ambienti del locale assimilandolo ancor di più a un vero e proprio teatro: nel luglio del 1908, quando il 3 de Febrero stava per essere ultimato, il teatro Variedades inaugurò un «Salón blanco» arredato artisticamente e decorato «art nouveau» da un pittore (il cui nome resta sconosciuto) con lunette allegoriche che rappresentavano «la poesia», «il sogno» e «la vita»³⁵. È degno di nota il fatto che quando si intraprese l’iniziativa di creare un nuovo teatro questa provenisse dall’idea di evolvere la struttura del caffè-cinematografo già esistente.

Se da una parte la stampa si mostrava attenta a riportare le informazioni sugli spettacoli che avevano luogo in città, dall’altro si occupava di mettere in risalto la mancanza di interesse nel pubblico verso questi stessi eventi, una sorta di strategia che funzionava per giustificare l’assenza di un teatro del calibro del 3 de Febrero: se gli spazi disponibili in quel momento avevano difficoltà a riempirsi, sarebbe valsa la pena di crearne uno nuovo? Il teatro Variedades si convertì rapidamente nel «centro prediletto

³⁴ *La compañía Falconer*, in «El Entre Ríos», 9 marzo 1907, p. 4. Citazione originale: «lástima que la próxima temporada teatral, tengamos nosotros que pasarla mirando desfilas las cintas de los cinematógrafos de Rodrigo y Sanguinetti, porque, al paso que van las obras de construcción de nuestro teatro amenazan prolongarse indefinidamente» (traduzione nostra).

³⁵ *Teatro Variedades*, in «La Libertad», 11 luglio 1908, p. 1.

del pubblico distinto e colto»³⁶ e dai giornali si criticavano le preferenze di questo pubblico, che preferiva i varietà alle compagnie «di primo ordine» che contemporaneamente si esibivano nella sala della Società italiana. Il cronista di «El Entre Ríos» non si spiegava l'attitudine dei cittadini di Paraná «fredda e impassibile» di fronte alle compagnie teatrali importanti³⁷: «le famiglie della nostra società vanno a presenziare le pantomime di un toni (sic) o di un pagliaccio, a contemplare le viste cinematografiche o ad ascoltare i falsetti di Fridolli, mentre quando arriva qualcosa di indiscutibilmente superiore, restano come in letargo all'interno delle proprie case»³⁸, lamentava.

Il giornale, deluso, concludeva: «il sindaco pensava ingaggiare una compagnia drammatica spagnola o di opera italiana per inaugurare il teatro; ma dall'attitudine che mostra il nostro pubblico, pensiamo otterrebbe un maggior successo portando una compagnia di funamboli»³⁹. Nulla cambiava se lo spettacolo teatrale si dava nel Variedades: il 21 agosto del 1908 si dovette sospendere lo spettacolo per mancanza di spettatori. E ancora «El Entre Ríos» si chiedeva «se oggi, una sala relativamente piccola non può funzionare per mancanza di pubblico, domani che sarà inaugurato il grande e fiammante 3 de Febrero, che succederà? ... Vedremo»⁴⁰.

TEATRO 3 DE FEBRERO: ASPETTATIVE E REALTÀ TRA RICOSTRUZIONE E RE-INAUGURAZIONE

El obrero nos manifestó que el "3 de Febrero" se inaugurará del 20 del año Verde al 30 del año de Maricastaña.

La compañía que tiene más probabilidades de dar los pasos artísticos sobre el flamante escenario es una compañía china dirigida(sic) por el negro (sic) Menelick.

³⁶ *Teatro Variedades*, in «La Libertad», 1 giugno 1908, p. 1. Citazione originale: «centro predilecto de nuestro público distinguido y culto» (traduzione nostra).

³⁷ *Noches de teatro*, in «El Entre Ríos», 23 aprile 1908, p. 5.

³⁸ *Ibidem*. Citazione originale: «Van las familias de nuestra sociedad a presenciar las pantomimas de un toni o de un payaso, a contemplar las vistas cinematográficas o a escuchar los falsetes de Fridolli, mientras la vez que nos llega algo indiscutiblemente superior, permanecen como aletargadas en el interior de sus casas» (traduzione nostra).

³⁹ *Ibidem*. Citazione originale: «El intendente municipal pensaba contratar una compañía dramática española o de ópera italiana para inaugurar el teatro; pero por la actitud que demuestra nuestro público, pensamos que obtendría un éxito mucho mayor trayendo una compañía de volatines» (traduzione nostra).

⁴⁰ *Teatro Variedades*, in «El Entre Ríos», 21 agosto 1908, p. 4. Citazione originale: «si hoy, una sala relativamente pequeña no puede funcionar por falta de público, mañana que esté inaugurado el grande y flamante 3 de Febrero, qué sucederá? Ya lo veremos» (traduzione nostra).

Desvirtuamos por consiguiente las informaciones prematuras publicadas sobre el caso y consignamos la nuestra como verdadera, complacidos de ella, por el interés con que será recibida de nuestros lectores. El Teatro '3 de febrero' abrirá sus puertas al público del 20 del año de los tres botones al 30 del año del juicio final⁴¹.

Quest'articolo sarcastico che apparve nel 1908 in uno dei quotidiani più letti di Paraná ci introduce nelle polemiche che si generarono attorno alla costruzione del nuovo Teatro 3 de Febrero. La capitale della provincia di Entre Ríos fu il luogo in cui sorse uno dei primi teatri dell'Argentina (nel 1852), coetaneo del primo teatro Colón di Buenos Aires (1852) e del primo teatro Solís di Montevideo (Uruguay, 1856), che sappiamo ebbero un ruolo importante nella geografia lirico-drammatica della metà del XIX secolo nel Rio de la Plata⁴². La necessità di operare riforme all'antico edificio, molto deteriorato, portò alla decisione di costruirne uno *ex novo*. Per tale motivo, come si è accennato precedentemente, il 3 de Febrero rimase chiuso per alcuni anni tra il 1904 e il 1908; la grande quantità di problemi costruttivi ed economici che sorsero durante i lavori, però, rimandarono l'inaugurazione molto più a lungo di quanto si sperasse⁴³. La stampa dell'epoca mostra con chiarezza lo scontento che produsse questa *suspense*, ma nei reclami apparsi con frequenza sui giornali cittadini può intravedersi una certa aspettativa per l'apertura di un teatro che si proponeva come lirico (almeno per quanto riguarda la sua architettura, anche se non lo fu poi in maniera esclusiva nella sua funzione) simbolo della modernità raggiunta dalla città⁴⁴. Ci interessa, pertanto, recuperare le due facce della medaglia, e allo stesso tempo indagare in che modo diversi ambiti della società paranaense vi confluirono, partecipando all'inaugurazione del teatro.

⁴¹ *Teatro "3 de Febrero"*, in «El Entre Ríos», 27 agosto 1908, p. 4.

⁴² Un primo studio comparativo sui teatri nominati è stato quello di Claudia Shmidt, *Foyers urbanos: teatros para ópera en el litoral fluvial rioplatense (1852-1908). Un estudio preliminar*, «Estudios del hábitat», XVI, 2, dicembre 2018.

⁴³ Ofelia Sors nel manoscritto *Los 140 años...* fa un viaggio nella storia del teatro, sin dalla sua prima costruzione, nel 1852. Già dopo i primi decenni di vita, verso gli anni Settanta del secolo, seguendo l'autrice, il teatro mostrò segni di declino che aumentarono fino al 1895 quando si decise di intervenire. Fu solo con l'inizio del Novecento che i lavori poterono cominciare: ma già i progetti non erano più diretti alla sola manutenzione bensì alla costruzione dell'edificio *ex novo*.

⁴⁴ Nell'ambito del progetto in cui è stata condotta la presente ricerca, è stato recentemente pubblicato un dossier in cui è possibile trovare ricerche sui teatri situati nell'area della costa fluviale argentina che ricoprono l'arco temporale del XIX e XX secolo, il fascicolo completo, curato da Fernando Devoto, può essere consultato tramite il seguente link: <http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/tarea/issue/view/43>, consultato nel luglio 2019.

LA COSTRUZIONE

Il nuovo 3 de Febrero si iniziò a concepire verso il 1903, con l'amministrazione comunale guidata dall'ingegnere José Maria Salva⁴⁵. Questi fu il primo a preoccuparsi di fornire alla città maggiori comodità e una nuova *facies* architettonica⁴⁶. Tuttavia, la costruzione dell'edificio incominciò durante la gestione municipale di Casiano Calderón, presumibilmente verso il 1905 (giacché nel 1904 ebbe luogo nel vecchio 3 de Febrero una *kermesse* per festeggiare l'inaugurazione del porto nuovo), e nel 1907 era già stato completato in tutte le sue parti. Per chiudere il cantiere si tardò un altro anno. Una volta terminato il mandato del sindaco, i giornali del momento fecero pressione per accelerare i lavori, utilizzando l'argomento dell'incapacità di Calderón di portare avanti l'opera⁴⁷.

Nel quotidiano «La Libertad» troviamo a tal proposito numerosi articoli critici già dal 1907: un «teatro pessimamente costruito [...] e che non avrà neppure marciapiede, qualcosa di essenziale in un locale in cui si riunirà della gente»⁴⁸.

Il gran costo che implicò l'esecuzione del nuovo edificio doveva imputarsi, secondo lo stesso giornale, all'accettazione dei progetti di Lorenzo Siegerist, architetto ticinese che operava a Buenos Aires⁴⁹, scartando la proposta di un altro architetto, di cognome Belomo – non meglio conosciuto –, il quale proponeva un progetto di un valore totale di 250.000 pesos (contro i 400.000 che, secondo la stampa, sarebbe costato il nuovo 3 de Febrero). Qualche mese prima, quelle stesse pagine denunciarono gravi falle nella costruzione: le pareti di fondo del palcoscenico avevano sofferto un dislivello e gli architetti costruttori erano riusciti a garantirne la resistenza solo grazie al collocamento di ulteriori elementi strutturali. Tuttavia, i problemi non erano stati risolti del tutto:

⁴⁵ O. Sors, *Los 140 años cit.*, p. 7.

⁴⁶ *El Teatro*, in «La Libertad», 27 luglio 1907, p. 1.

⁴⁷ Non conosciamo i motivi per i quali la stampa evidenziasse la cattiva gestione del precedente sindaco.

⁴⁸ *El Teatro. Por qué cuesta 400.000 pesos*, in «La Libertad», 11 ottobre 1907, p. 1. Citazione originale: «teatro pésimamente construido [...] y que ni tendrá vereda, algo esencialísimo en un local donde se aglomerará gente» (traduzione nostra). Questa nota è significativa, inoltre, se pensiamo - con Shmidt - al teatro come «foyer urbano». Appare ovvio come il nuovo progetto del teatro di Paraná non fosse stato concepito come un'articolazione della strada, sebbene avesse proposto un foyer (interno) abbastanza ampio in cui si svolsero molti degli incontri della città.

⁴⁹ *Ibidem*. Nella nota il nome di Siegerist non è esplicitamente fatto, tuttavia è chiaro il riferimento all'architetto del teatro.

«Se oggi gli architetti costruttori dell'opera del teatro non temono alcun pericolo per quella parete, è grazie al fatto che l'opera non è ancora finita e di conseguenza, il recinto è vuoto; però arrivato il momento in cui il locale si riempirà di spettatori, del peso delle decorazioni, e del peso dei sipari di ferro e di altre opere, senza dubbio la parete che già soffrì una volta, soffrirà nuovamente»⁵⁰.

Sebbene verso la metà del 1907 le opere di costruzione sembrassero avanzare a un buon ritmo e tutto facesse credere che si potesse rispettare l'idea di inaugurare il Teatro 3 de Febrero nel 1908, in realtà vari ostacoli intervennero a ritardare ancora di quasi un anno l'evento. La «colpa», sosteneva qualcuno, era stato del municipio che aveva trascurato l'ispezione del cantiere⁵¹ e, oltretutto, innescò conflitti (principalmente di natura economica) tra costruttori e muratori-decoratori⁵². Tali problemi provocarono dei cambiamenti nel progetto originario, tanto che – sempre «La Libertad» (unico giornale critico al riguardo) – scriveva:

«La pianta del fronte si è dovuta modificare perché il supporto dell'asse del triangolo che doveva sostenere il busto allegorico risulta che l'hanno fatto più piccolo, senza rendersi conto della mole artistica dell'allegoria che dovrebbe sostenere, per non lasciare l'ampia cornice disadorna si porrà un'allegoria qualsiasi e ai lati, fioriere. Una cosa davvero molto pacchiana e molto da paesino di campagna! - e oltretutto – non si farà più il dorato a fuoco né con oro fino, si brunirà e la brunitura si farà nera prima dei due anni»⁵³.

Il teatro stava assumendo una forma che non rifletteva ciò che nell'immaginario collettivo locale avrebbe dovuto rappresentare: un simbolo di prestigio, della conquistata «civilizzazione» - che ben potrebbe essere sinonimo di «europeizzazione» - in quanto a raffinemento e ricchezza che

⁵⁰ «La Libertad», 23 luglio 1907, p. 1. Citazione originale: «Si hoy los arquitectos constructores de la obra del teatro no temen peligro alguno por esa pared, es debido a que la obra no está terminada y por consiguiente, el recinto está vacío; pero que llegado el momento de llenarse el local de espectadores, del peso de las decoraciones, del peso de los telones de fierro y de otras obras, indudablemente que la pared que ya una vez sufrió, volverá nuevamente a sufrir» (traduzione nostra). In effetti, come ricorda Ofelia Sors, negli anni 78-80 del secolo scorso, quando si intervenne nel restauro del teatro, si dovettero mettere 16 elementi strutturali (llaves) «per risolvere i problemi originati da crepe esistenti» nella parete laterale che dà su via Buenos Aires (O. Sors, *Los 140 años* cit., p. 10).

⁵¹ *El teatro*, in «La Libertad», 25 luglio 1907, p. 1.

⁵² *El teatro*, Ivi, 12 giugno 1907, p. 1.

⁵³ *El teatro*, Ivi, 25 luglio 1907, p. 1. Citazione originale: «El plano del frente ha tenido que ser modificado porque el soporte del eje del triángulo que iba a llevar el busto alegórico resulta que lo han hecho más pequeños, y sin darse cuenta de la mole artística de la alegoría que tendría que soportar; para no dejar la ancha cornisa desairada se pondrá una alegoría cualquiera y en los costados, florones. ¡Algo en verdad muy charro y muy de pueblito de campaña! –y además – ya no se hará el dorado a fuego ni con oro fino, se bronceará y el bronceado se pondrá negro antes de dos años». (traduzione nostra)

aveva raggiunto la città⁵⁴. Allo stato attuale della ricerca, non possiamo affermare con certezza che il teatro sia diventato un «monumento» emblematico per la comunità di Paraná. Tuttavia, ci pare che per poterlo definire tale sia imprescindibile considerare anche le sue caratteristiche estetiche.

Non si conserva documentazione d'archivio relativa a questa prima fase della vita del nuovo 3 de Febrero, possiamo dunque solo riferirci ai dati che provengono dall'esigua bibliografia al riguardo e da un'analisi dell'oggetto in sé. Nell'esterno si possono apprezzare elementi ornamentali mentre l'interno è decorato con modanature e pitture. Il progetto firmato da Siegerist fu messo in opera dai costruttori Luis Volpe e Juan B. Gaggero, ditta titolare di numerosi cantieri tra la provincia di Entre Rios e la città di Rosario⁵⁵, mentre l'impresa di Juan e José Nux di Paraná si dedicò alle modanature e ai gessi (ergo alla decorazione architettonica)⁵⁶. Ciò che possiamo osservare dall'ornamentazione attuale della facciata (Fig. 3) è che effettivamente essa si ridusse a pochi elementi di carattere puramente decorativo, senza significati allegorici, e questo ci porta a supporre che non ci fu un progetto unificato di decorazione, o almeno che, se questo non c'è stato, non è del tutto chiaro. Al contrario, all'interno si evince un progetto estetico specifico. Seguendo i modelli europei, anche il Teatro 3 de Febrero fu rifinito artisticamente da pittori di professione, riconosciuti in ambito locale. Italo Puccioli e Raffaele Tentori (o Tintori) almeno dal 1907 si trovarono sui ponteggi alzati al centro della sala teatrale per dipingere il plafond e l'arco del proscenio (Figg. 4-5)⁵⁷: qui figure allegoriche femminili

⁵⁴ Una prima riflessione sulle caratteristiche di questi teatri sorti lungo la costa fluviale argentina, oggetto della ricerca condotta nel suddetto progetto, è stata quella di Fernando Devoto, *El juego de las diferencias: límites y posibilidades de los teatros del litoral rioplatense*, in *Il Workshop 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*. San Martín, Universidad Nacional de San Martín, 6 e 7 de septiembre 2018.

⁵⁵ Cfr. *Italianos en arquitectura argentina*, Cedodal Buenos Aires 2004.

⁵⁶ Così, almeno, ha messo in evidenza la letteratura di riferimento, ma finora non sono state rintracciate fonti - né sulla stampa né su altri documenti - che ci permettano di ricostruire la storia di Volpe e Gaggero o dei fratelli Nux per avere ulteriori dettagli sulla decorazione e sulla costruzione del Teatro. Sono stati rivenuti documenti in cui si registrano spedizioni di sculture decorative della ditta Nux al Teatro Italia a Gualaguay (città situata a 220 km da Paraná), cosa che fa pensare che non fosse una ditta di piccole dimensioni. Ringraziamo Yolanda Nux per la sua gentile collaborazione e i suoi suggerimenti.

⁵⁷ Per queste notizie facciamo riferimento a Ofelia Sors (*Los 140 años* cit, pp. 8-9) che è la referente dell'intera bibliografia successiva. Nel caso di Tentori, inoltre, si conserva come testimonianza un bozzetto della decorazione del soffitto, oggi incorniciato nell'ufficio del direttore del teatro 3 Febrero, firmato e datato «El decorador, Rafael Tintori, Buenos Aires 6-27-1907».



Fig. 3 – Facciata attuale del teatro 3 de Febrero (inaugurato nel 1908), Paraná. Campagna fotografica di Sergio Redondo (2017)

danzano sorreggendo degli attributi, tra putti ed elementi vegetali, alludendo al teatro come tempio delle arti. Negli archivolti, un gruppo di angeli – tra rose e trombette – sostiene lo scudo di Paraná, suggellando in un certo senso il prestigio simbolico raggiunto dalla città. Nonostante l'apparato decorativo interno sia evidentemente quello di maggior respiro dell'intero complesso, l'unica figura ricordata sulle pagine della stampa periodica fu quella di Alberto Pérez Padrón, il quale dipinse il sipario con un effetto delicato di finti velluti rossi e ricami dorati (Fig. 6):

Fig. 4 – Italo Puccioli, Raffaele Tentori, Decorazione della sala teatrale, 1907-1908, Teatro 3 de Febrero, Paraná. Campagna fotografica di Sergio Redondo (2017)



Fig. 5 – Raffaele Tentori, Studio per la decorazione della sala teatrale, 1907, acquerello su carta, Teatro 3 de Febrero, Paraná. Campagna fotografica di Sergio Redondo (2017)



Fig. 6 – Alberto Pérez Padrón, Sipario, 1908, olio su tela, Teatro 3 de Febrero, Paraná. Campagna fotografica di Sergio Redondo (2017)

«Il pittore scenografo contrattato per le decorazioni è uno di coloro i quali oggi godono di maggior reputazione nel mondo artistico. Padrón. Al suo pennello e al suo talento creatore si devono le più belle decorazioni del Victoria, del Odeon, del Moderno, del Argentino, del Nacional e del Marconi di Buenos Aires e senza dubbio Padrón con le decorazioni che esegue per il '3 de Febrero' conquisterà un nuovo trionfo»⁵⁸.

⁵⁸ *EL TEATRO 3 DE FEBRERO. Su próxima inauguración. ESTADOS de los TRABAJO*, in «La Libertad», 30 luglio 1908, p.1 citazione originale: «El pintor escenógrafo encargado de las decoraciones es uno de los que hoy gozan de mayor reputación en el mundo artístico. Padrón. A su pincel y a su talento creador se deben las más hermosas decoraciones del Victoria, del Odeon, del Moderno, del Argentino, del Nacional y del Marconi de Buenos Aires e indudablemente Padrón con el decorado que hace para el "3 de febrero" conquistará un nuevo triunfo» (traduzione nostra). Pérez Padrón è ricordato tra gli innovatori della scenografia argentina come il pittore che introdusse nuove forme scenografiche del teatro nativista, posto in scena nei primi anni del 1900 da Ezequiel Soria nelle sale del teatro Apollo di Buenos Aires. Beatriz Seibel, *Apuntes sobre la historia de la dirección teatral*, in «Pica-dero», 10, novembre-dicembre 2003/gennaio 2004, pp. 47-48. José J. Podestá in *Medio siglo de farándula: memorias* (O. Pellettieri ed., Galerna, Buenos Aires 2003) ricorda Pérez Padrón (pp. 110-111) come suo amico e come intimo di Soria, menzionando il fatto che fu Pérez Padrón a farli iniziare a lavorare insieme. Sulle scenografie «nativiste» di Pérez Padrón si veda anche: *El Jesús Nazareno en el Apolo-Beneficio de la Sociedad de Artistas*, in «Caras y Caretas», 179, 8 marzo 1902, p. 40 e *Los que pintan decoraciones*, in «Caras y Caretas», 773, 26 luglio 1913, pp. 80-82.

Quest'artista aveva una lunga esperienza nei teatri della capitale argentina ed era già conosciuto dal pubblico paranense – giacché nel 1907 aveva firmato le scenografie delle opere *Marco Severi* e *La esquila* che erano state messe in scena nel salone della Società Italiana dalla compagnia argentina Esteves-Arellano⁵⁹.

Sebbene ci sia ancora bisogno di uno studio approfondito sugli artisti che parteciparono alla realizzazione del teatro – nella misura in cui si possa accedere alle fonti primarie – non ci sembra azzardato pensare che per i cantieri di maggior visibilità si sia preferito rivolgersi a figure, in alcuni casi straniere, d'esperienza certificata nell'area di lavoro: l'architetto del teatro fu, si è detto, lo svizzero Siegerist; i pittori Puccioli e Tentori, uno italiano d'origine ma attivo già da tempo nella provincia di Entre Rios e l'altro di stanza a Buenos Aires ma attivo pure in alcune località della provincia bonaerense.

LA RE-INAUGURAZIONE

Qual era quindi la miglior forma di inaugurare il nuovo teatro della città? Attraverso uno spoglio sistematico della stampa periodica, è possibile seguire il dibattito sviluppatosi secondo le diverse opinioni sull'evento che avrebbe dovuto inaugurare il nuovo edificio teatrale di Paraná. Si erano succedute varie opzioni possibili ma apparentemente la preoccupazione principale del sindaco Jaime Baucis (1907-1912) sin dall'inizio del 1908 era decidere se sarebbe stata una compagnia lirica o una drammatica ad aprire il Teatro. Si possono così riconoscere due diverse linee di pensiero sostenute rispettivamente dai quotidiani «La Libertad» e «El Entre Rios». Se il primo non aveva nessun problema nel criticare apertamente le proposte municipali, il secondo sembrava adattarsi agli interessi ufficiali.

Ad aprile, «La Libertad» suggeriva che una compagnia lirica presente a Buenos Aires avrebbe dovuto inaugurare il teatro, visto che avrebbe potuto raggiungere facilmente la provincia una volta terminata la stagione invernale nella capitale del Paese⁶⁰. Verso giugno però era ormai chiaro che la data commemorativa del 9 luglio (centrale nel panteon patriottico argentino, corrispondente al giorno dell'Indipendenza) non sarebbe coincisa con l'inaugurazione del teatro: la sua apertura veniva così rimandata a settembre⁶¹. Tra

⁵⁹ *Teatro*, in «El Entre Ríos», 11 settembre 1907, p. 5.

⁶⁰ *La inauguración del teatro*, in «La Libertad», 4 aprile 1908, p. 1.

⁶¹ *El teatro 3 de febrero*, lvi, 10 giugno 1908, p. 1.

luglio e agosto arrivarono buone notizie: c'era la possibilità che una compagnia lirica che stava riscuotendo successo nel Politeama di Buenos Aires inaugurasse il 3 de Febrero⁶². A fine agosto tutto sembrava confermato: per «El Entre Ríos» il 15 settembre la compagnia Guerrero-Mendoza⁶³ sarebbe andata in scena per la prima del teatro; «La Libertad», invece, l'annunciava per la fine del mese ed enfatizzava l'importanza che l'opera con cui avrebbe deciso di debuttare fosse un'opera lirica (nonostante la fama della compagnia spagnola come specialista in zarzuelas) «...poiché è perfettamente risaputo che queste inaugurazioni teatrali si affidano sempre a questo genere di compagnie»⁶⁴. A settembre la data veniva ancora postposta, il sindaco Baucis stava cercando di accordarsi per il primo d'ottobre con una compagnia lirica «delle migliori che abbiano messo piede nel Paese»⁶⁵.

Quest'andirivieni mostra con chiarezza il grado di improvvisazione che vi era nell'organizzare la riapertura del teatro: tutto doveva ancora essere definito. A ottobre si dovettero fare i conti con la realtà: le compagnie che fino ad allora erano state contattate avevano costi d'ingaggio troppo elevati; si decise quindi che l'evento inaugurale sarebbe consistito in una festa sociale. I giornali ne comunicavano la data (il 18 ottobre, giorno, d'altra parte, in cui si commemorava la nascita di Urquiza) e il programma: nel corso della serata sarebbe stata fatta una riffa il cui montepremi consisteva in una collana di perle⁶⁶.

Una volta in più, la stampa si trovò a difendere posizioni diverse. La tombola prevista per la riapertura del teatro comportò discussioni accese. Il quotidiano «El Entre Ríos» mantenne una lettura favorevole delle decisioni ufficiali, e il cronista che recensì l'evento si preoccupò nei suoi articoli di mettere in risalto la "magnificencia" dell'appuntamento⁶⁷. Tuttavia, la decisione, forse affrettata, avrebbe intaccato simbolicamente il prestigio del 3 de Febrero. Così «La Libertad» cercò di offrire alternative più con-

⁶² *Una buena noticia*, in «La Libertad», 13 luglio 1908, p. 1; «Teatro 3 de Febrero», in «El Entre Ríos», 4 agosto 1908, p. 4.

⁶³ *Teatro 3 de Febrero. Próxima inauguración*, in «El Entre Ríos», 25 agosto 1908, p. 4.

⁶⁴ *Inauguración del 3 de febrero*, in «La Libertad», 25 agosto 1908, p. 1. Citazione originale: «pues es perfectamente conocido que estas inauguraciones teatrales siempre se confían a este género de compañías» (Traduzione nostra).

⁶⁵ *Teatro 3 de Febrero*, in «La Libertad», 19 settembre 1908, p. 1. Citazione originale: «de las mejores que pisen al país para la fiesta de inauguración de dicho teatro» (Traduzione nostra).

⁶⁶ *Inauguración del 3 de febrero*, in «El Entre Ríos», 7 ottobre 1908, p. 4.

⁶⁷ *Inauguración del Teatro*, Ivi, 19 ottobre 1908, p. 4.

vincenti per la riapertura di un teatro lirico. Per esempio, una compagnia che era in scena nel Teatro Solís di Montevideo e che era disposta a esibirsi a Paraná⁶⁸. Era inaccettabile – secondo il quotidiano – che l'inaugurazione consistesse in una tombola per una ragione in particolare: una festa di questo tipo era rivolta solo a una porzione della società e non a tutti i cittadini, il cui contributo economico era stato invece fondamentale per il nuovo edificio⁶⁹. Il principale attacco era diretto al sindaco, perché aveva accettato l'offerta della riffa trasformando la serata in un festival «di trionfo dell'eleganza e dell'aristocrazia paranaense». A sua volta, l'evento, non avendo alcun carattere artistico, non glorificava il teatro come tempio delle arti e quindi – secondo qualcuno – non ci sarebbe stata una vera e propria inaugurazione⁷⁰.

È di nuovo la critica piccante de «La Libertad» che ci porta a immaginare il clima di quel momento nella città: secondo il giornale il criterio con cui si decise la festa del 3 de Febrero era inammissibile; allo stesso modo non sarebbe stato pertinente inaugurare il club Social con un'opera lirica o l'ospedale San Martín con un ballo, alludendo ad altri due edifici simbolici della modernizzazione urbana di quegli anni⁷¹.

In questi giornali si possono percepire non solo due posizioni diverse rispetto all'argomento 3 de Febrero ma anche due linee politiche diverse: il direttore de «El Entre Rios» era Evaristo Carriego, sostenitore dei principi del Partido autonomista nacional e, pertanto, di carattere conservatore; «La Libertad», diretta da Santiago Arteaga, del Partido Independiente, si pronunciava in maniera più apertamente critica su questioni di politica cittadina⁷².

A questo punto, vale la pena mettere in risalto il fatto che di fronte all'incapacità da parte dell'amministrazione comunale di ingaggiare una compagnia lirica per la tanto attesa inaugurazione fu la collettività cittadina attraverso le sue diverse associazioni a prendere l'iniziativa dell'organizzazione della manifestazione. Il momento culminante della notte inaugurale fu la riffa a cui si associò un'ulteriore attività rivolta alla raccolta

⁶⁸ *La inauguración del Teatro 3 de febrero*, in «La Libertad», 15 ottobre 1908, p. 1.

⁶⁹ «La inauguración del teatro 3 de febrero en la forma en que se va á hacer, será una fiesta para una clase social y no una fiesta del *pueblo*, con cuyos pesos se ha levantado el edificio más hermoso que tiene Paraná». Cfr. *La inauguración del 3 de febrero. Con una tombola no se inaugura un teatro*, Ivi, 9 ottobre 1908, p. 1.

⁷⁰ *La inauguración del teatro 3 de febrero*, Ivi, 17 ottobre 1908, p. 1.

⁷¹ *El festival de anoche*, Ivi, 19 ottobre 1908, p. 1.

⁷² Notizie tratte dal sito: www.academiaperiodismo.org.ar/publicaciones/Elperiodismodeentrieros.pdf (consultato agosto 2019)

fondi per erigere il monumento al generale entrerriano Urquiza. Anche se la partecipazione della Società femminile pro monumento a Urquiza non venne accolta bene in nessuno dei due giornali⁷³, ci interessa qui sottolineare come la vita culturale della città fosse attraversata dalle medesime persone: chi collaborava con la fondazione del monumento partecipava del debutto del Teatro nella comunità. Questa Società era, inoltre, presieduta da Agustina Ramírez e la sua vice era Josefa Segovia, figure che occupavano cariche direttive nelle istituzioni educative artistiche di Paraná.

Alla fine, lo spettacolo non consistette solamente in una tombola ma poté quindi contare sulla collaborazione di diverse istituzioni artistiche locali. Il programma prevede l'esecuzione dell'inno nazionale e di altri numeri musicali diretti dal maestro Rosendo Bavio, direttore dell'Istituto musical. Il direttore dell'Accademia di Belle arti di Paraná, Manuel Prieto, invece presentò due *tableaux vivants* di quadri allegorici in cui una moltitudine di bambine rappresentarono un giardino di fate⁷⁴. In un certo senso, si può pensare che anche queste presentazioni avessero un carattere di improvvisazione: l'inno nazionale era sicuramente un pezzo che si eseguiva con assiduità o che almeno gli studenti di un istituto musicale già conoscevano; allo stesso modo un quadro allegorico con bambine non richiedeva molta preparazione. Nonostante ciò, dall'analisi dei fatti si evince un'alta partecipazione di figure dell'ambito artistico-culturale le cui attività interagirono per la riuscita della manifestazione. Giorni più tardi, il 27 ottobre, il 3 de Febrero ebbe la sua vera re-inaugurazione, che consistette finalmente in un evento teatrale: una zarzuela della compagnia diretta dal suo primo attore, il signor Cebrián⁷⁵.

CONSIDERAZIONI FINALI

Come si è potuto vedere, i luoghi destinati al consumo artistico ebbero una certa rilevanza nella vita della città: il teatro e il cinema rappresentarono importanti attività per l'intrattenimento e la sociabilità. In questo testo abbiamo cercato di rintracciare gli spazi di sociabilità vincolati all'ambiente artistico-culturale tra quelli maggiormente frequentati dagli abitanti di Paraná nella prima decade del XX secolo; ciò per poter iniziare ad approfondire alcuni aspetti di quanto si conosce sullo sviluppo delle

⁷³ *La inauguración del 3 de febrero*, in «El Entre Ríos», 9 ottobre 1908, p. 4.

⁷⁴ *Inauguración del Teatro*, lvi, 19 ottobre 1908, p. 4.

⁷⁵ *Teatro 3 de Febrero*, in «La Libertad», 22 ottobre 1908, p. 1.

arti nella città e, più specificatamente, con l'obiettivo di arricchire gli studi sul teatro 3 de Febrero. Pensiamo che questa ricerca abbia permesso di mostrare una dimensione altra del Teatro, non solo per il posto da esso occupato nel processo di modernizzazione della città ma anche per il fatto di essere spazio di confluenza dei diversi attori della società paranaense dell'epoca.

La re-inaugurazione del Teatro nel 1908 e le discussioni su come affrontarla danno conto della maniera in cui, andando oltre alle opere presentate, esso si configurò come uno spazio che la stessa società richiedeva e come al contempo ella società abbia collaborato affinché vi si costituisse. Ciò appare palese sia nelle aspettative e nei reclami che si sono potuti rintracciare nella stampa, sia nella partecipazione dei cittadini, che attraverso diverse associazioni organizzarono un evento per il 18 ottobre di quell'anno: direttivi delle istituzioni educative, docenti, artisti e commissioni si accordarono per dare continuità alla modernizzazione di Paraná in una manifestazione alla quale probabilmente partecipò la maggior parte della società, specialmente le élites e i settori medi.

Allo stesso modo, il monumento a Urquiza, che può essere considerato il risultato di una ricerca per onorare e commemorare fatti importanti avvenuti nella Provincia (e nel Paese), vide molteplici commissioni e associazioni che collaborarono alla sua fondazione. Analizzare questi fatti ha mostrato una trama di reti sociali (che in questa sede sono state appena accennate) che resterebbero celate a uno sguardo che si limitasse a considerarli solo in termini di sviluppo artistico della città.

NOTA

Questa ricerca è stata condotta nell'ambito del PICT N°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*», FONCYT 2016-2019. Una versione preliminare è stata presentata al *II Workshop 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*. San Martín, Universidad Nacional de San Martín, 6 e 7 settembre 2018. Ringraziamo in particolare il Prof. Fernando Devoto per le sue varie letture e commenti, e l'Archivo general de la Provincia de Entre Ríos per la sua gentilezza e collaborazione.

In questo numero:

SAGGI

Pasquale Iaccio

Il cinema della Grande Guerra tra film di finzione e documentari

Pietro Neglie

Fiume, città contesa. Un laboratorio imperfetto e contraddittorio?

Alberto Stramaccioni

Dall'«Armadio» all'Atlante. Le dinamiche stragiste in Italia Centrale. Storia, interpretazioni, comparazioni

Giorgia Perletta

Dal quietismo all'attivismo politico. Il coinvolgimento del clero iranian nella Rivoluzione costituzionale (1905-1906)

Natale Vescio

Istituzioni e politiche pubbliche nelle Lettere sullo Stato moderno di Francesco Fiorentino

SEZIONE MONOGRAFICA - EMIGRAZIONE

Alicia Bernasconi

Teatri, immigrazione e modernizzazione urbana nella pampa argentina all'inizio del Novecento: il caso del Teatro Municipal di San Nicolás de los Arroyos

Giulia Murace, Larisa Mantovani

Il Teatro 3 de Febrero di Paraná. Élite urbane, istituzioni artistiche e sociabilità in una provincia dell'Argentina a inizio Novecento

Ivan Sergio

Il caso di Enrico Piccione in Cile nella stampa etnica e nei documenti diplomatici italiani (1897-1914)

RECENSIONI

AUTORI