

ARTISTE CON LA VALIGIA. GIACINTA PEZZANA TRA BUENOS AIRES E MONTEVIDEO (1909-1914)

Irina Bajini*

In una mia recente indagine sulla presenza della cultura italiana nella Buenos Aires del primo Novecento e il suo ruolo nella definizione di un'immagine del nostro paese in Argentina (Bajini 2011) emergeva che se i nostri scrittori di punta raramente sbarcavano dai piroscafi a Puerto Madero – e quando lo facevano suscitavano un tiepido entusiasmo¹ – le personalità del bel canto vi erano di casa. La capitale del Centenario, infatti, almeno dal punto di vista musicale e teatrale, era dominata dagli artisti italiani e si ubriacava di melodramma, tanto che nemmeno le bombe sarebbero riuscite a smuovere il pubblico melomane incollato alle poltrone del Colón². Lo confermano le cifre pubblicate l'11 gennaio 1911 su *La Patria degli Italiani*, uno dei più importanti quotidiani d'Argentina, ma ancora di più la testimonianza di Cesarina Lupati Guelfi, giornalista e viaggiatrice che proprio nel 1910 pubblicò a Milano (presso i Fratelli Treves) *Argentini e italiani al Plata osservati da una donna italiana*, subito tradotto e pubblicato in Spagna. Anche importanti testate nazionali come *La Nación* e *Caras y Caretas*, pur mantenendo un tono pacato e critico ed evitando eccessi di entusiasmo verso l'opera e il teatro italiano (impossibile trovare un articolo veramente apologetico dedicato a un cantante o a un artista), svolgevano

* Università degli Studi di Milano.

¹ Agli albori del secolo, infatti, né la rivista letteraria di stampo conservatrice *Nosotros* né la *Biblioteca de la Nación*, collana di grandi libri della letteratura universale promossa dal famoso quotidiano portegno, davano grande spazio agli autori italiani.

² Mi riferisco, ovviamente, a quanto successe il 26 giugno 1910. Nel teatro, come al solito gremito di gente, mentre si rappresentava la *Manon* di Jules Massenet – una delle poche opere non italiane presenti in cartellone quell'anno – all'inizio del secondo atto effettivamente scoppiò una bomba posta sotto una poltrona di platea. Vi furono diversi feriti, alcuni gravi, e non si trovarono mai i responsabili, anche se il governo pensò subito alla matrice anarchica. Tuttavia, nonostante nel mirino della autorità di polizia vi fossero anche alcuni emigranti italiani, la sera stessa al Colón si rappresentò il *Barbiere di Siviglia*, che registrò il tutto esaurito (Seibel 449).

il loro compito informativo con grande puntiglio. Il primo, in quanto giornale d'informazione generalista e cosmopolita, prevedeva addirittura un'apposita rubrica dedicata alle "Nuevas obras italianas" rappresentate nel nostro paese; in essa si fornivano dati sull'affluenza di pubblico e sul prezzo del biglietto, informando regolarmente sugli spettacoli in cartellone in molte località centro-settentrionali, da cui si riteneva provenissero gli emigranti più operosi e integrati nel contesto argentino, molti dei quali certamente lettori della *Nación*.

*Caras y Caretas*³, invece, nella sezione intitolata "Teatros", garantiva ai lettori una puntuale rassegna critica settimanale degli spettacoli musicali e di prosa nella capitale, con precise informazioni relative all'attività degli artisti italiani più famosi⁴. In alcuni casi venivano dedicate intere pagine ai nuovi allestimenti operistici, anche se non mancavano segnalazioni relative a nuove promesse del bel canto in Italia. La rivista, mai faziosa, si sforzava di mantenere uno sguardo criticamente neutrale e aperto alle novità. E che novità, se pensiamo che nel 1910 *Caras y caretas* uscì con un'intera pagina sulla prima americana della discussa *Salomé* di Richard Strauss, in cui si riferiva della buona reazione del pubblico portegno e soprattutto della memorabile *performance* del soprano brianzolo Gemma Bellincioni, chiamata non soltanto a cantare ma anche a ballare in scena – già quarantaseienne – la danza dei sette veli in abiti succinti.

Scorrere gli aggiornamenti settimanali dedicati da questa rivista agli spettacoli ci permette di valutare appieno sia l'intensa attività delle star dell'opera sia la forte presenza di compagnie italiane di prosa in tournée. Ciò non è un dettaglio trascurabile: il repertorio di capocomici di origine italiana già stabilmente operanti in Argentina, come i fratelli Podestà – che comprendeva soltanto *sainetes* e *comedias criollas* – e quello degli artisti italiani in trasferta – che invece facevano conoscere al pubblico argentino le nuove tendenze della drammaturgia contemporanea – non potevano essere più diversi. E dunque, se da un lato mettere in giusta luce la grande formazione accademica degli interpreti di

³ Questo «semanario festivo, literario, artístico y de actualidad» fondato nel 1998 dall'umorista spagnolo Eustaquio Pellicer e inizialmente diretto dal famoso scrittore di costume José Álvarez (alias Fray Mocho), che intorno al 1910 concedeva uno spazio relativamente limitato a politica nazionale, moda, storia, geografia, scienza ed economia, ospitava invece molti articoli di attualità, società e cultura, oltre a una copiosa messe di annunci pubblicitari. Il suo aspetto più originale e attraente, tuttavia, consisteva nel generoso apparato iconografico costituito da moltissime fotografie, illustrazioni e caricature eseguite da artisti famosi.

⁴ Nel mese di agosto 1910, per esempio, *Caras y Caretas* annunciava che Giacomo Puccini aveva terminato *La fanciulla del west*, che sarebbe stata rappresentata a New York, mentre Ruggero Leoncavallo stava scrivendo *La Foscarina*, opera, per altro, caduta nel più totale oblio.

spettacoli verghiani o dannunziani poteva contribuire al superamento, o almeno alla messa in discussione, del cliché dell'emigrante rozzo e analfabeta che la fortunata macchietta di *Cocoliche* aveva contribuito a fissare nell'immaginario comune (Pellettieri 25), riconoscere una grande professionalità alle cantanti d'opera italiane poteva significativamente contribuire a scardinare una serie di odiosi pregiudizi maschilisti ben presenti nella letteratura argentina dell'epoca.

Un'opera che già sul finire dell'Ottocento aveva proposto e codificato questo stereotipo negativo fu *Sin rumbo*, romanzo naturalista-modernista pubblicato da Eugenio Cambaceres nel 1885⁵, nel quale la 'Prima Donna' Marietta Amorini, dipinta più come una assatanata mangia uomini che come una vera artista, contribuisce alla perdizione del signorino Andrés, annoiato e decadente rampollo dell'alta borghesia agraria

El intenso sacudimiento nervioso de una noche de debut, el natural sentimiento de orgullo por el triunfo alcanzado, acaso la presencia de un hombre como Andrés, despertando todos sus secretos instintos de mujer en esos momentos de dulce y profunda lasitud que siguen al lleno de las grandes aspiraciones, daban a su semblante, a su actitud, a los movimientos blandos de su cuerpo, a sus posturas pegajosas de gata morronga, un exquisito sabor sensual.

Su boca entreabierta, mostrando el esmalte blanco y húmedo de los dientes, era una irresistible tentación de besos, sus ojos cansados, ojerosos, un manantial de lujuria. Algo como el acre y capitoso perfume de las flores manoseadas se desprendía de toda su persona (Cambaceres 37).

Agli albori del XX secolo, a rafforzare l'immagine negativa della straniera contribuiranno anche gli umoristici interventi di Félix Lima, che in qualità di collaboratore fisso di *Caras y Caretas* e da buon costumbrista, non risparmiava nessuna categoria di emigranti, indulgendo in gustose parodie linguistiche. In una di esse, intitolata *En la 24.^a* (che sta per commissariato numero 24, nel quartiere de La Boca) protagonisti sono una sgangherata coppia di genovesi che denunciano la scomparsa della propria figlia, o meglio la sua fuga d'amore con un «joven del país». Anche in questo caso alla 'leggerezza' tipica del gentil sesso si aggiunge l'aggravante della provenienza geografica: in generale le ragazze straniere sembrano per loro natura più immorali delle coetanee argentine e quindi ben disposte ad arrotondare il proprio salario di sartine od operaie

⁵ Secondo Zoila Clarck, «Habiendo sido considerada siempre dentro del naturalismo del siglo XIX, *Sin rumbo* también ha sido reclamada como novela modernista y contemporánea por algunos críticos literarios del siglo XX. Muchas de las críticas, sin embargo, se contradicen unas a otras al tratar de encasillar a *Sin rumbo* en una o dos épocas literarias; y, como consecuencia de tales desacuerdos, este interesante debate sigue abierto» (47).

con occasionali prestazioni sessuali, nell'attesa di emanciparsi assurgendo al ruolo di mantenute di uomini sposati o giovani rampolli del bel mondo portegno⁶. In questo caso, però, ad aggravare la situazione si aggiungono due caratteristici e proverbiali difetti liguri, ossia l'avarizia e la cupidigia, che portano i due genitori a non essere tanto timorosi per la sorte della propria figliola quanto invece preoccupati per aver perduto «una chica que valiba el oro en porvo» (Bajini 280).

Ma tornando a quelle artiste italiane che con la loro indiscussa professionalità contribuirono a demolire gli stereotipi imponendosi al rango di ambasciatrici dell'arte e della cultura italiana in Argentina, una domanda sorge spontanea: chi erano davvero quelle protagoniste di lunghe ed estenuanti tournée in America latina spesso dettate dal bisogno economico? Non erano forse anche loro in qualche modo delle emigranti, seppure non al seguito di mariti e genitori ma piuttosto in balia di impresari tiranni oppure faticosamente e rischiosamente impresarie di loro stesse?

Più del caso apparentemente felice di Tina di Lorenzo, che in Argentina trascorse due periodi di intenso lavoro artistico – dal 1897 al 1905 con la Compagnia di Flavio Andò e dal 1906 al 1911 con la sua propria compagnia rappresentando *La cena delle beffe* di Sem Benelli con grande successo –, trovo particolarmente emblematica la vicenda umana e artistica di Giacinta Pezzana, che giunse già anziana a Buenos Aires a festeggiare le proprie nozze d'oro con il teatro nel 1910⁷.

Questa artista femminista di fede mazziniana e fervente ammiratrice di Gustavo Modena, era nata a Torino nel 1841 da famiglia modesta ed ebbe una vita lunga e abbastanza travagliata. Nel corso della sua feconda carriera – dal 1858 al 1914 – si rivelò donna di grande temperamento, in grado di affrontare esperienze d'avanguardia, come recitare *Amleto en travesti*⁸ e realizzare 'Sera-

⁶ La figura della 'costurerita que dio el mal paso', che una poesia scritta da Evaristo Carriego alle soglie del Centenario contribuì a trasformare in topico letterario, nei testi misogini e razzisti di Félix Lima sembra spogliarsi di ogni residuo di innocenza, e da vittima 'sedotta e abbandonata' si trasforma in cinica opportunista.

⁷ Relativamente a questo evento, organizzato dal quotidiano *La Prensa* e dalla Società Dante Alighieri al teatro Odeón, la già citata rubrica "Teatros" di *Caras y Caretas*, così come *La Patria degli italiani*, in maggio riportavano ampiamente la notizia, oltre a riferire con dovizia di particolari delle grandi interpretazioni della Pezzana in *Teresa Raquin* di Émile Zola (suo cavallo di battaglia) e nella *Cena delle beffe* (Seibel 450).

⁸ «Il suo Amleto», scrive Laura Mariani, «richiedeva una fatica d'attrice sostenibile solo eccezionalmente ed ebbe vita stentata [...] apprezzato in America latina, osteggiato dalla critica nazionale, rivendicato dalle nostre emancipazioniste per evidenti ragioni politiche, rimase per Giacinta Pezzana un motivo di orgoglio artistico» (24-25).

te dantesche' decisamente sperimentali⁹. Pur essendo stata anche autrice di alcune novelle e di un interessante romanzo (*Maruzza*, di ispirazione verista), concordo con Laura Mariani (2005) nel ritenere che siano essenzialmente le lettere, la scrittura privata quindi, a costituire la vera misura letteraria e umana di Giacinta Pezzana. Lettere, occorre sottolinearlo, indirizzate a destinatari le cui risposte sono andate purtroppo perdute, dal momento che dopo la sua morte vennero bruciate per volontà del compagno siciliano. Ebbe un matrimonio infelice (da cui nacque una figlia), una lunga relazione con Pasquale Distefano e intense amicizie femminili ben testimoniate dalle lettere, nelle quali emergono un risentimento critico verso Eleonora Duse, di cui era stata maestra¹⁰, la salda amicizia per Giorgina Saffi (moglie del patriota Aurelio), l'ammirazione per l'attività filantropica di Aurelia Ravizza e il grande affetto per la focosamente innamorabile Sibilla Aleramo, a cui non risparmiava ramanzine epistolari¹¹.

Dal primo fortunato soggiorno americano di Giacinta Pezzana nel 1872, vissuto come «gita fruttuosa»¹², all'ultimo, da lei stessa definito «esilio volontario», passano quarant'anni e tre tournée. La prima si svolse dal 1877 al 1878 e fu in essa che l'artista rappresentò per la prima volta in America latina il suo *Amleto*, mentre nella seconda, interamente rioplatense, recitò *Medea* e *Teresa Raquin* al Nacional di Buenos Aires, *Amleto* al Politeama e due commedie di Francisco Fernández (*El sol de mayo* e *El borracho*) in traduzione italiana. Ciò avveniva nel 1882, *annus terribilis* in cui l'artista si separava dal marito e sua figlia Ada Gualtieri, anche lei attrice, lasciava la compagnia durante la tournée per sposarsi con un italiano emigrato a Montevideo in cerca di fortuna. Giacinta la rivedrà soltanto diciannove anni più tardi, in occasione di una sua rentrée rioplatense. Era il 1901 e a Buenos Aires le veniva prospettata l'ipotesi di dirigere un 'Teatro Patrio', mentre il conservatorio le proponeva la creazione di «una cattedra di recitazione spagnuola e italiana» (Pezzana, in Mariani 330). Entrambi i progetti, tuttavia, sfumarono.

⁹ «Le *Serate*», sottolinea sempre la Mariani, «[...] risultano più direttamente precorritrici della ricerca laboratoriale che accompagna la nascita della Regia, sia pure su basi ottocentesche e prima della rivoluzione dusiana: una ricerca solitaria quella della Pezzana, di cui le amiche rappresentano le interlocutrici e le spettatrici privilegiate» (49).

¹⁰ «La Duse è ora al colmo della sua carriera, ed al colmo della sua caricatura d'arte... tutti dicono che è falsa, che è guastata, ma intanto incassa cinque o seimila lire per recita, cosa che non si verificò mai né per Salvini né per la Ristori!» (Pezzana, in Mariani 290).

¹¹ «Povera pellegrina in cerca del tuo Idolo! L'affetto! affetto vero, profondo, durevole... povera sognatrice! Quell'affetto che tu cerchi per vivere di esso è nell'Arte, è nei libri... ma non nel cuore umano» (*Ibid.*: 498).

¹² «In un solo mese mandai a casa 75 mila franchi netti in tante sterline», si legge in una lettera della Pezzana al giornalista e critico teatrale Stanis Manca (Pezzana, in Mariani 487).

Nel 1909 Giacinta Pezzana affronta per l'ultima volta la traversata dell'oceano alla volta dell'America «su quella città galleggiante che è il Re Vittorio» (477) e nelle sue lettere a Sibilla Aleramo (che chiamava Rina) mostra entusiasmo per il Brasile¹³ e ottimismo circa la possibilità di guadagnare bene recitando nella compagnia di una capocomico di origini calabresi. Ma la felicità dura poco, perché Giacinta, spaventata all'idea di lasciare Rio de Janeiro per affrontare una tournée in «paesi infetti di febbre gialla e peste bubonica (*sic*)» (481) scioglie il contratto e si rifugia a Montevideo dalla figlia. Nei cinque anni a seguire la parola emigrazione non verrà mai evocata nelle sue lettere, anche se l'ossessiva preoccupazione per il denaro e la forte nostalgia per l'Italia mostrano quanto l'esilio di Pezzana, più che volontario, fosse per buona parte forzato dalle circostanze economiche¹⁴.

Nel 1910 fallisce a Buenos Aires l'ennesimo progetto di un teatro nazionale americano e lei se ne dichiara contenta¹⁵, mentre sul *Corriere della Sera* dello stesso periodo Guglielmo Emanuel, giovane corrispondente a Buenos Aires, aveva definito «piccola sala popolare» il Politeama e «pubblico quasi di sobborgo» quello del Nacional, facendo inquietare la Pezzana, che in una lettera a Stanis Manca informa che «il Nacional è posto in uno di quartieri aristocratici della città» e non è frequentato «né da contadini né da spazzini delle strade» (491). Alla Pezzana il pubblico argentino piace, perché «ha quell'entusiasmo di cui non sono più dotati i pubblici europei, stanchi e sazi di tutto. Qui, si piacciono le attrici giovani, belle e... oche, sanno entusiasinarsi egualmente per artiste vecchie che esercitano l'arte con amore e coscienza» (484).

L'occasione per trovare un po' di pace e stabilità economica sembrerebbe infine arrivarle dall'Uruguay, anche se di Montevideo critica il provincialismo e l'arretratezza culturale¹⁶: il 6 ottobre 1911, con un decreto ufficiale del presidente José Battle y Ordóñez, l'anziana attrice viene infatti incaricata di fonda-

¹³ «La Repubblica qui ha redento il paese dalla febbre gialla e dalla sporcizia, ed innalzato RioJaneiro al grado di gran capitale! Giardini deliziosi, strade spaziose degne di Parigi e di Vienna! Gli alberghi sono pieni di conforti» (479).

¹⁴ «Come sono felice di aver abbandonato l'Italia, come artista!... ma come ne soffro come donna italiana... fino alla nostalgia!» (486).

¹⁵ «siccome il Governo di quella Repubblica ha dato 150000 franchi alla Compagnia dialettale argentina (che non recita cose che del basso popolo e della campagna) perché durante le feste del Centenario reciti gratis al pubblico, così risposero picche... col più assoluto silenzio! Meglio così! non posso vivere lontana dalla mia Italia! no, no, no... malgrado l'amore per mia figlia e pei nipoti... che rimangono, sento il bisogno, la necessità di rivedere la mia Patria!» (482).

¹⁶ «È così cretino questo Montevideo! è peggio di una cittadina di provincia!» (482).

re e dirigere la Escuela Experimental de Arte Dramático allo scopo di fondare un teatro nazionale uruguayano.

Anche in questo caso, purtroppo, affiorano alcune difficoltà, e mentre a Stanis Manca scrive in termini entusiastici della sua nuova esperienza, con la 'sua' Rina si sfoga così:

Io sono qui lottando con dei veri Ciarrùas! non vestono penne, ma l'anima è selvaggia e malvagia [...] Sì, cara Rina, sono ancora Capocomicca... ma con la Tesoreria di Stato per cassa! Il Presidente della Repubblica il quale nutre fede nella mia Attività, prese in affitto un grazioso teatro e dopo un anno e sette mesi di Scuola, gli alunni divennero artisti stipendiati... ma che canaglia! (501).

Il 7 marzo 1914, alla vigilia di una guerra verso la quale avrà parole di sdegno rabbioso¹⁷, Giacinta torna definitivamente in Italia dove l'aspettano le ultime amarezze personali. Il 31 dicembre 1916, alla solita Aleramo che le scrive in preda alle consuete pene d'amore, annuncia di essere nuovamente e drammaticamente in bolletta e nel 1918 affronta con coraggio un'operazione chirurgica che segna l'inizio della fine.

Il 7 dicembre dello stesso anno, nella sua ultima lettera indirizzata all'adorata Rina che le chiede un prestito, torna ancora ad affrontare il tema del denaro¹⁸ dando sfogo alla sua profonda amarezza: «come Artista tramontata sono avvilita del mio nulla benché senta sempre nel mio animo tutta la fiamma sacra che ha riscaldato ed illuminato tutta la mia vita!» (513).

Giacinta Pezzana morirà ad Aci Castello il 19 novembre 1919 in estrema povertà, coerente con quanto dichiarato a Stanis Manca:

Non ebbi mai il sogno comune e volgare della generalità degli artisti, di arrivare al possesso della famosa Villa, per creparvi di noia! No, no, fino all'ultimo voglio le emozioni dell'Arte, dei viaggi, dei pericoli. Così solo intendo la vita (484-485).

I funerali saranno intensamente partecipati, ma una tomba decorosa nella località siciliana da lei scelta a dimora, così come una targa al teatro Carignano di Torino, si concretizzeranno soltanto qualche anno dopo, quando l'allieva

¹⁷ «Questa guerra mostruosa come l'ambizione di due assassini coronati, che meriterebbero la tortura, ci trascinerà ora nella ridda tragica del cannone, così che non morrà di fame, morrà di piombo! Però vi è speranza di vedere umiliati quei due demoni! ma il peggio si è che l'umiliazione loro sgorga dal sangue umano! Quante vite troncate! Quanta gioventù distrutta! quante lagrime, e quanto sangue! possa questa valanga di sventure avvolgere la vita di quei due!» (503).

¹⁸ «Ah! Dio dell'oro e del Mondo Signor!... Faust ha ragione! Ti faccio ricca di auguri di voti miei sinceri per un po' di sollievo, cara e buona e meritevole di un po' di fortuna! ma pensa Giorgio Sand eguale sorte, eguale battaglia col Dio dell'oro» (514).

Eleonora Duse, forse in preda a un tardivo senso di colpa, realizzerà una recita di beneficenza in suo ricordo.

Pochi anni prima, da Buenos Aires, così Giacinta Pezzana scriveva alla sua Rina, neoshakespearianamente: «La vita è un Cinematografo: cose sgradite ed altre piacevoli passano sul telone dell'anima, finché viene l'ora di smorzare i lumi e... riposare nel nulla» (492).

Ed è con queste stesse parole che trovo adeguato accomiatarmi da questa grande figura di donna, artista ed emigrante.

Bibliografia citata

- Bajini, Irina. "Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario". *RiMe*, 6 (2011): 65-86.
- Cambaceres, Eugenio. *Sin Rumbo*. Buenos Aires: Félix Lajouane. 1985.
- Clarck, Zoila. "Rasgos naturalistas y modernistas en *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres". *Hispanofila*, 154 (2008): 47-58.
- Mariani, Laura. *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*. Firenze: Le Lettere. 2005.
- Pellettieri, Osvaldo. *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 1999.
- Petriella, Dionisio, Sosa Miatello, Sara, *Diccionario biografico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires. 1976.
- Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor. 2006.

Sito internet

<<http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dicbiografico.htm>> (consultato il 10 settembre 2011).