

***La Patria in scena. Mobilitazione politica e costruzione di una identità nazionale nelle società filodrammatiche italiane a São Paulo (1890-1910).***

Alessandra Vannucci\*

Il Brasile, come l'Argentina e l'Uruguay, fin dall'inizio del Risorgimento accolse esuli italiani: dalla Toscana, dal Piemonte, dal Veneto o da Genova – per tutti porto di partenza – fuggivano centinaia di patrioti coinvolti nei moti rivoluzionari del 1820; patrioti anche illustri quali Garibaldi e G.B. Cuneo che svolsero dall'America Latina la propria missione di fiancheggiamento ai moti rivoluzionari. Il breve periodo del Regno d'Italia istituito da Napoleone rafforzò nei patrioti italiani l'aspirazione all'Indipendenza; e la repentina dichiarazione d'Indipendenza del Brasile, proclamata da Dom Pedro I sulle sponde del fiume Ipiranga il 7 settembre del 1822, mostrava agli esuli italiani la possibile realizzazione del sogno rimasto frustrato in patria. Mentre il secolo avanzava, le centinaia di esuli diventavano migliaia di emigranti, anch'essi spesso illustri come giornalisti, medici e militanti, come gli altri spinti ad attraversare l'oceano dal miraggio di una vita nuova in un paese giovane, libero e lanciato in una febbrile corsa al progresso. L'osservatorio politico promosso dagli esuli auspicava un Brasile non solo indipendente ma anche affrancato dalla schiavitù e dalla censura, aperto alla civiltà democratica dell'informazione, delle belle arti e della ricerca scientifica. Ovunque si installasse una colonia, sorgeva immediatamente un giornale a sfondo patriottico, inneggiando a Mazzini, Garibaldi, De Amicis e Manzoni. Durante tutto il secolo, innumerevoli quanto effimere pubblicazioni in italiano strillano già dalla testata la propria fede nell'Italia unita, repubblicana e liberale: *La giustizia*, *Garibaldi*, *Risorgimento*, *Motore Italiano*, *La Battaglia*, *La Difesa*, *Primo Maggio*, *L'Italia*, *Gli schiavi bianchi* e molte altre, stampate clandestinamente e spazzate via dalla censura o dai fucili spianati della polizia.

Nel novembre del 1830, l'assassinato a São Paulo di Giovan Battista (detto Libero) Badaró, medico ligure impegnato nella difesa della libertà di stampa in una terra “che doveva essere seconda patria di tanti italiani”,<sup>1</sup> fu il primo segno del ruolo critico che gli italiani

---

\* Laurea al DAMS di Bologna, dottorato alla PUC (Pontificia Universidade Católica) di Rio de Janeiro. Regista e drammaturga. Tra le pubblicazioni recenti: *Brasile in scena* (con Luciana Stegagno Picchio. Roma: Bulzoni: 2004); *Critica da razão teatral. O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi* (São Paulo: Perspectiva, 2005); *Uma amizade revelada. Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo* (Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005). È ricercatrice del Nucleo sobre Migração della USP (Universidade de São Paulo). Per il CISEI (collana *Dal porto al mondo*), ha pubblicato il *Diario di viaggio* di Giuseppe Banfi in Paraná (Brasile, 1858).

<sup>1</sup> *Fanfulla*, 18.11.1897 per la commemorazione della morte di Libero Badaró.

avrebbero assunto in un Brasile libero, ma nient' affatto liberale. I proprietari terrieri, a rischio di perdere il controllo sul favoloso lucro di un sistema di produzione che dipendeva da una classe in schiavitù sempre più refrattaria al lavoro, gettarono al vento i proclamati principi liberali e si diedero a importare immigranti, attingendo a sussidi appositamente previsti dal governo brasiliano con i quali finanziavano vere e proprie campagne d'arruolamento svolte in Italia dalle compagnie di navigazione. Di fatto, senza che ne avessero l'intenzione, in questo modo fornirono un enorme contingente di riserva all'industria che intanto sfigurava e rimodellava São Paulo, da cittadina agraria in una metropoli tentacolare verso cui affluiva l'esercito di immigrati in fuga dalle piantagioni e a caccia di migliori condizioni di vita. Dai 31.000 abitanti del 1872, la città sale a 130.755 del 1893 e al mezzo milione del 1920, di cui almeno 83% sono stranieri e 1/5 risulta impiegato in attività industriali. La percentuale di immigrati, in crescita esponenziale, mostra una integrazione sempre più organica alla società produttiva: nel censimento del 1920, tra i lavoratori occupati, 80% sono stranieri e, dei brasiliani, 95% sono figli di italiani.

Mentre in centro sorgevano le sfarzose, eclettiche ville dell'Avenida Paulista ed i primi grattacieli spaventosamente verticali contro il cielo, nella periferia s'allargavano a macchia d'olio i quartieri-dormitorio ove gli immigrati riproducevano modi, costruzioni e abitudini del paese d'origine. Bela Vista, Barrafundá, Brás, Belenzinho e Bom Retiro sono quartieri ancora oggi d'inconfondibile tratto napoletano-ligure-tosco-veneto-siculo-calabrese, in cui gli italiani si radicavano per grandi famiglie, in assoluta maggioranza sulle altre nazionalità, portando in sacoccia pane, anzi pizza (al ristorante Gambinus, a Largo Paissandu, la pizza è nel menu dal 1880, insieme alla mozzarella in carrozza e ai vermicelli con le vongole) e palcoscenico. In uno stanzone vuoto, al piano terra di una casa al crocicchio, gli italiani organizzavano al sabato la festa di quartiere, con programma gradito a grandi e piccini: canzoni in dialetto, spettacolo teatrale, riffa gastronomica, banda musicale, tombola, declamazione di poesie e l'immane ballo familiare per chiudere la serata alle ore piccole. Le Società di mutuo soccorso fungevano anche da centri d'assistenza medica, legale e d'orientamento degli ultimi arrivati. Oltre a ospitare un palcoscenico per il relativo "circolo filodrammatico", si adattavano a far da palestra e da sede di associazione sportiva (come la Palestra Italia, prima società di calcio paulista che generò il Palmeiras). In numero considerevole (98 nel 1897 che salirono a 170 nel 1908 per scendere a 91 nel 1923) e distribuite a rete in tutta la città, le Società difendevano la propria appartenenza nazional-regionale, a dipendere dalla formazione etnica del quartiere: festeggiavano annualmente il santo patrono della comunità d'origine e promuovevano il culto alla bandiera

italiana come allo stendardo del clan. Giacchè, oltre a pane e palcoscenico, gli italiani portavano con sé anche un comportamento sociale campanilista, capace di sobillare divisioni ed antagonismi in un contesto politico in cui, al contrario, si auspicava l'unione solidaria degli oppressi.

La composizione internazionale della classe operaia di São Paulo, se da una parte facilitò l'immediata organizzazione corporativa di sindacati per categoria, d'altra parte ostacolava la partecipazione a qualsiasi programma politico che prevedesse consenso – uno sciopero, una rivendicazione collettiva o uno schieramento elettorale – giacchè la discriminazione nazionale o regionale tendeva a prevalere sulla causa comune. “Tedeschi, russi, turchi, polacchi, spagnoli, portoghesi e, peggio che mai, noi italiani: ogni nazione si difende da sé”, si lamenta un sindacalista italiano il 1 maggio del 1909 (*Il Pungolo*, 1.5.1909). Peggio che mai perché anche se “l'Italia già è una, libera e indipendente, io resto piemontese e tu, toscano, voi siciliani, calabresi e veneti, e non ci si capisce neanche tra di noi”. Al di là dei preconcezioni campanilisti, l'analfabetismo (in italiano e in portoghese) era causa di fragilità che i padroni manipolavano con profitto perché la stragrande maggioranza degli operai immigrati, ignari dei propri diritti al punto di rinunciare alla piena cittadinanza che era loro concessa fin dal 1889 (tramite naturalizzazione), riluttavano a partecipare e si riducevano ad analfabeti politici: “Fanno spallucce e non vogliono sapere niente della terra in cui vivono, perché dicono che non sono di qui” (*Amigo do Povo*, 6.12.1903). Sicchè giornali e teatro, quali unici mezzi di emancipazione a disposizione della collettività, si trovarono a svolgere un ruolo ideologico fondamentale, non solo informativo e diversivo come anche didattico nel senso più ampio del termine; e il teatro, in particolare, funzionò come libello politico per quelli che non sapevano leggere e magari capivano soltanto il proprio dialetto. Veneti, lombardi, siciliani diventavano italiani quando messi in rapporto alla società e cultura della patria d'adozione: giornali e circoli italiani promossero questo processo di riconoscimento e formazione d'identità della patria-nazione, al tempo stesso riflettendone le contraddizioni. La realtà della patria adottata negava la visione idilliaca di una nuova patria salvatrice, frustrando aspettative certamente eccessive e cullando un ricordo ingannevole e idealizzato della patria d'origine.

Le ragioni seminali del Risorgimento facevano germogliare nel lavoro dei dilettanti intuizioni politiche intimamente connesse alla fede nazionalista che muoveva anche mattatori e primedonne a partirsene dall'Italia quasi ogni primavera per lunghe tournées latinoamericane, ove capitalizzavano lucri favolosi e la fanatica devozione degli oriundi. Lungi dal poter offrire ai divi

di passaggio lo sfarzo dei teatri di più prestigiose capitali, São Paulo non disponeva a fine secolo che di un unico teatro (il São José, inaugurato nel 1875; cui si aggiungerà il Politeama nel 1892 e il Teatro Municipal nel 1905) e di poche date in una stagione interamente occupata da opere, operette, riviste e feste folcloriche nazionali. L'italiano era lingua franca sul palco drammatico, al punto che nel 1892, in occasione della tournée della compagnia de Óperas Cômicas di Rio de Janeiro, il cronista dello *Estado de São Paulo* esulta per aver “finalmente potuto sentire un po' di portoghese nel nostro Teatro São José: cosa talmente rara che dobbiamo rallegrarcene” (in Magaldi & Vargas, 2000:23). La “regina delle scene” Adelaide Ristori, “l'eroico” Ernesto Rossi (scherzosamente nominato da Garibaldi “l'attore dei due mondi”), il repubblicano Tomaso Salvini, Giovanni Emanuel, prediletto dalle platee; e poi Enrico Cuneo, Andrea Maggi, Ermete Novelli, senza contare gli attori comprimari che capitalizzarono il momento di gloria dell'arte italiana per far carriera e diventare divi e primedonne, come Roncoroni e Zaira Tiozzi, tutti intesero l'impresa della tournée come una missione patriottica le cui glorie, decantate dalla stampa, erano considerate un giusto riconoscimento del genio italico e venivano messe a servizio dell'esaltazione dell'Italia come Nazione di grande ed unitaria cultura.

Cosicché, sia sui praticabili dei filodrammatici e sia sul sontuoso palco del Teatro São José, dall'una all'altra sponda del fiume Tamanduateí – uno spartiacque inguadabile nella geografia sociale della città – i valori auto-affermativi del Risorgimento italiano dominarono la scena paulista di fine secolo. Come i grandi attori viaggianti, così pure i filodrammatici emigranti rappresentavano allo stesso tempo un testo e una nazione, assecondando il mandato storico della costruzione della terra d'origine come Patria mentre, paradossalmente, si radicavano ad un'altra terra-nazione. L'irrinunciabile italianità del *carcamano*, dando un che di pittoresco al panorama indistinto della metropoli, ne fece un personaggio tipico della letteratura popolare e delle riviste, dotato di un linguaggio proprio (né italiano né portoghese e, naturalmente, illustrato da un gesticolare esagerato). Un emulo dell'eroe “dei due mondi” – un ex-garibaldino che si faceva chiamare Garibaldi – stazionava col suo cocchio al Largo Paissandu, dirimpetto al suddetto Ristorante Gambrinus ed al peccaminoso Moulin Rouge, alimentando la saga dell'eroismo popolare italiano negli aneddoti che confidava ai nottambuli portandoli a casa all'alba. Il 20 settembre, tradizionalmente, i Circoli festeggiavano l'Indipendenza con la messinscena dello *Sbarco dei Mille a Marsala*, suscitando l'entusiasmo del pubblico ad ogni frase, ogni allusione ad impresa gloriosa ed ogni qualvolta entrava in scena Garibaldi.

La missione patriottica rimane registrata nei nomi dei Circoli (Stella d'Italia, Germinal, Circolo d'onore Breccia di Porta Pia, Unione Italiana XX settembre) e nelle date di fondazione (4 ottobre, 7 novembre, 24 giugno, anniversario di Garibaldi ma anche di San Giovanni), ma non impedisce una cruciale evoluzione ideologica negli anni 90 del secolo, quando l'Unità d'Italia era già una data commemorativa e la lotta di classe imponeva l'affermazione di obiettivi sovranazionali. Dalla rivendicazione dell'ideale risorgimentale di Patria come utopia di giustizia e libertà nella futura Repubblica (italiana o brasiliana) all'affermazione (anarchica) che la lotta per la libertà e la fraternità umana nei suoi diritti universali – e non di una sola comunità, una sola classe o un solo paese – avrebbe superato e annullato gli obiettivi dei moti patriottici, è un passo compiuto ancora in nome di Mazzini. Il suo sogno dell'Italia unita come repubblica senza caste, disilluso dal Regno Sabauda, si riaffermava come missione di formazione degli spiriti con la parola d'ordine della fraternità universale. All'aprirsi del sipario sul nuovo secolo quasi tutti i circoli filodrammatici sono diventati anarchici e la Patria è ridotta a ruolo di “vecchia supersizione che serve a mantenere in vita eserciti sanguinari e negoziati ingiusti”, quando non è stata liquidata come superstruttura a servizio dell'ordine borghese, costituito sulla proprietà e sullo sfruttamento del lavoratore.

I promotori di giornali e circoli, alfabetizzati, spesso appartenenti alla piccola borghesia (tipografi, calzolai, osti, falegnami) si spalleggiavano con attività complementari: i giornali divulgavano e commentavano gli spettacoli dei filodrammatici che offrivano spettacoli su argomenti opportuni al dibattito politico del momento, spesso presentato subito prima da un “intellettuale” del giornale con un “discorso” anticlericale o sull'organizzazione operaia o sulla politica italiana... Quando non si identificavano apertamente con la classe operaia (assumendo nomi come Lega Lavoranti dei Veicoli, Lega Lavoranti del Legno o Associazione delle Classi Laboriose), i Circoli sbandieravano la loro militanza politico-teatrale intitolandosi a letterati patrioti (come Felice Cavallotti, Paolo Ferrari, Leopoldo Marengo, Giovanni Bovio) o a teatranti assurti a papi del Risorgimento (come Paolo Giacometti, Gustavo Modena e Vittorio Alfieri). Esistevano anche Circoli svincolati dall'impegno ideologico (segnalati da nomi come Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio o L'amore dell'arte) ma quando una filodrammatica presentava un lavoro incongruo alla discussione in corso era giudicata inopportuna (*O amico do povo*, 2.8.1902 giudica “francamente, un po' fuori luogo” la messainscena di *Una notte a Firenze*, di A. Dumas, della Lega Resistenza tra Cappellai al circolo Andrea Maggi nel Cassino Paulista, antico Eldorado). Inizialmente il repertorio è acquisito dalla produzione romantica europea,

specialmente quando documenta una realtà sociale, come *I miserabili* di Victor Hugo o *Morte civile* di Giacometti, sul tema del divorzio. Travalicano il secolo testi ricchi di appelli melodrammatici, come la *Pia de Tolomei* di Carlo Marenco (in cui l'eroina innocente è vittima dell'ingiusta guerra fratricida) o *Una vittima innocente* di Ulisse Mengrossi (dramma storico in 3 atti sulla morte di Cesare Locatelli ad opera del boia dello Stato Pontificio, nel 1861) o ancora la *Francesca da Rimini*, di Silvio Pellico (che accende la fiamma del patriota “nel petto di un cavaliere” dove già arde l'amore: “perché ho macchiato di sangue la spada? Per lo straniero? Non ho una patria che meriti il sangue dei suoi figli? Solo per te, Italia mia prodiga di figli, combatterò se l'onta a questo mi leverà”). Invece, testi classici non ascrivibili al canone realista, come l'*Otello* di Shakespeare o le tragedie di Alfieri contro la tirannia (specialmente *Mirra*), il *Cantico dei cantici* di Cavallotti, la *Maria Antonietta* di Giacometti e pur'anche *Gli spettri* di Ibsen mostrano via via più difficoltà di adattarsi al contesto di produzione e ricezione popolare. L'arte dei circoli filodrammatici voleva essere uno svago, sì, ma soprattutto uno strumento di istruzione e propaganda politica. A poco a poco, i classici sono sostituiti da drammi scritti appositamente da autori repubblicani o anarchici, italo-brasiliani o stranieri (come Jean Grave, Pietro Gori, Neno Vasco, Gigi Damiani, Avellino Foscolo, Giovanni Baldi, Libero Pilotto) ma sempre rappresentati in italiano e pubblicati dalla Livreria Teixeira-Vieira Pontes<sup>2</sup> in una collana apposita (Biblioteca Dramatica Popular), alcuni dei quali furono editi anche in Italia nel volume collettaneo *Teatro popolare* (Milano, 1907).

Non fu certo un movimento che potesse passare inosservato nel panorama culturalmente poco stimolante della São Paulo d'allora. Benché gli archivi dei Circoli siano pressoché irreperibili, in quanto più volte distrutti nel corso di irruzioni della polizia, la loro attività è notiziata con tutti i dettagli da vari giornali operai e dal *Fanfulla*, “quotidiano popolare italiano” e poi “gazzetta del popolo” che circolò dal 1893 al 1960 con 20.000 copie, pari al gigantesco e consolidato *Estado de São Paulo*.<sup>3</sup> Il *Fanfulla*, mezzo-stampa ufficiale degli italo-paulisti, era meno attaccabile di altri giornali dichiaratamente politici – la prima dizione “giornale politico” durò meno di un mese – perché svolgeva funzioni pubbliche indispensabili, quali pubblicare libri

---

<sup>2</sup> Reperiti e ancora consultabili presso l'archivio della Livreria Teixeira a São Paulo: *L'ideale e Senza patria*, di Pietro Gori; *Semeador*, di Avellino Foscolo; *Ribellioni e Miseria*, di Giovanni Baldi; *Una commedia sociale*, di C. Malato; *Veterano della Libertà*, di Baptista Diniz; *Il prete garibaldino*, di Libero Pilotto; *L'assalto*, di A. Traversi; *Responsabilità*, di Jean Grave; *Avatar*, di Marcelo Gama (in port.) e *Canudos o Il buon Gesù* di G.C. Camilli. Testi citati dai giornali ma non reperiti sono *L'assalto*, *Tristi carnevali*, *Canti libertari* e *La tromba del giudizio*, allestiti dal Circolo Germinal, all'Eden Club nel 1907 e *I carbonari del 1821*, allestito dal Circolo Pietro Mascagni.

<sup>3</sup> Il più antico giornale paulista circolò dal dicembre 1877 con nome *A província de São Paulo* e acquisì il nome attuale il 1.1.1890, a Repubblica fatta.

didattici, dizionari e manuali per le scuole italiane (la prima aprì nel 1887, con motto inciso sulla facciata “Sempre avanti, Savoia” e numeri spaventosi: 3.413 maschi e 2.608 femmine iscritti alle elementari). Dunque, al cospetto della diffidenza degli analfabeti, l’investimento in attività giornalistiche e filodrammatiche rivela un progetto di ascensione sociale di quegli immigrati che intendono “far l’America”, ovvero far proprio quel territorio come una seconda patria salvatrice e intendono costruirla su basi ideologiche di ascendenza mazziniana: proprietà dei mezzi di produzione, fraternità attraverso il lavoro e libertà garantita da una Costituzione di uguali diritti. Fondati sull’idea umanista dell’emancipazione attraverso l’arte, già mazziniana, i Circoli erano spazi di costruzione della cittadinanza nella patria adottiva, oltreché di identificazione culturale con la patria d’origine. Con i proventi delle serate filodrammatiche (che prevedevano ingresso a pagamento anche per i soci), i Circoli facevano cassetta per scopi sociali, come sostenere la famiglia di un disoccupato o di un perseguitato politico, facilitare il rimpatrio dei disadattati, finanziare l’attività di un ospedale, pubblicare il primo numero di un giornale anticlericale, acquistare libri per la “biblioteca moderna” o strumenti per la banda filarmonica.

L’irruzione della polizia in queste tranquille riunioni di famiglie operaie, spesso brutale come se si trattasse di organizzazioni clandestine, rispecchiava un clima crescente di violenza discriminatoria che culminò nel 1896 in una vera e propria caccia agli italiani, con agguati notturni e difesa dei quartieri operai sulle barricate, ove con tanto di tricolore si fecero notare anche alcuni attori della compagnia di Giovanni Emanuel. L’ingiuria alla bandiera italiana da parte di alcuni studenti brasiliani provocò la reazione patriottica degli italiani, repressa dalla polizia. Sentendosi protetti, i brasiliani invasero il teatro São José in pieno *Otello* (a beneficio dell’Ospedale Italiano) strepitando *Morte all’Italia*. La disavventura, che l’agente italiano Iginio Polese relata con indignata enfasi, lasciò due feriti tra cui il testimone, Amerigo Guasti, a denunciare d’esser stato picchiato, derubato ed umiliato dalla polizia e ad invocare che giustizia fosse fatta per via consolare. Ma lo snaturato governo dell’Italia Unita, ahimé, “non se ne fa nulla degli artisti, poveri istrioni” (*L’Arte Drammatica*, 24.10.1896 e 29.8.1896). Nel giugno del 1902 ci fu una irruzione al Cassino Penteado nel Brás, accanto alla fabbrica tessile Penteado, quando si presentava il dramma *Primo Maggio* di Pietro Gori, un cavallo di battaglia del repertorio filodrammatico. “Si ascoltava attentamente e pacificamente quando arrivarono i guardiani dell’ordine borghese a disturbare. Fu detto loro che lo spettacolo era privato. Gli omuncoli irrupero con furia e perfino con la cavalleria, spaventando donne e bambini, perquisendo gli spettatori e vollero sospendere lo spettacolo, arrestando tre compagni: Torti, Marconi e Cerchiai.

Uno dei guardiani del disordine tirò fuori un coltellaccio come se qualcuno lo stesse attaccando. Poverino. Registriamo e soprassediamo” (*O amigo do povo*, 17.6.1902). A questo livello di antagonismo, le serate cominciarono a chiamarsi “feste libertarie”. Il solo fatto di frequentare un Circolo Operaio durante una *velada* (veglia) significava aderire ad una liturgia di appartenenza alla comunità, in cui testi come il *Primo Maggio* funzionava come una Passione di Cristo e altri soggetti erano prescelti per elezione e messi in scena di forma permeabile alla viva reazione della platea.<sup>4</sup> I bambini partecipavano al processo di coscientizzazione non solo recitando poesie (“sopra la tirannia russa” o “alla conquista dell’avvenire”) o partecipando a gare di destrezza e cimenti ginnici, ma anche come attori (il 25.7.1903 al Salão Ibach, con *Proximus tuus*, un altro testo di Pietro Gori).

Una festa libertaria del luglio 1905 organizzata dal Circolo La battaglia nel Salão Ibach prevedeva il dramma sociale *Senza Patria* di Pietro Gori, in tre atti con intermezzi in versi martelliani, messo in scena dai “distinti filodrammatici Giovanni Gargi”, incastrato tra una conferenza sulla “Questione sociale” e una sul “Ciclo della guerra civile” e seguito da una “esilarantissima farsa”, lotteria e ballo familiare. Personaggi del dramma: un vecchio contadino ex-garibaldino, un marinaio, la figlia, la madre, un giovane contadino, un carrettiere. Figure non qualificate da caratteri psicologici ma come rappresentanti di forze sociali che lottano a favore o contro l’ideologia borghese e che si oppongono l’un l’altro a forza di monologhi, esponendo contenuti politici antagonici. I personaggi del *Primo Maggio* sono: un proprietario terriero oppressore, un vecchio contadino che accetta l’oppressione vigente, un operaio, un marinaio e una giovane contadina che vogliono liberarsene e lo straniero, agente della trasformazione. Evocando l’internazionalismo del pensiero libertario, lo straniero è un personaggio sradicato e nebuloso, che non attacca frontalmente i locali signori della terra ma descrive in termini apocalittici la decomposizione della società borghese e aspira all’universalità dei valori quando canta l’allegorica bellezza del nuovo mondo. “Come trasportato dolcemente dal rievocare dei ricordi”, profetizza esaltato: “È là .. verso la parte donde si leva il sole... il paese felice... la terra è di tutti, come l’aria, la luce. Gli uomini vi son fratelli. Il lavoro è blasone di nobiltà per quel popolo... Unica legge è la libertà... Unico vincolo l’amore... per tutti il benessere... per tutti la scienza. La donna non schiava, ma compagna, consolatrice dell’uomo. La miseria ignota...L’iguaglianza garantita dall’armonia dei diritti... non parassiti, non armati, non guerre...

---

<sup>4</sup> Il Primo Maggio si fissò come data-simbolo del movimento dei lavoratori nel 1890, quando l’Internazionale Socialista indisse manifestazioni in tutte le città del mondo, tra cui São Paulo, per commemorare il tragico sciopero per le otto ore lavorative a Chicago nel 1.5.1866, durante il quale l’intervento della polizia provocò una strage.



le madri beate! I vecchi, i maestri dell'infanzia... i fanciulli educati al lavoro, all'amore dei propri simili... la giovinezza benedetta, come la pacifica avanguardia dell'avvenire... camminiamo... camminiamo! È là, il paese felice... laggiù verso la parte donde si leva il sole".<sup>5</sup>

Il viaggiatore rivoluzionario che semina idee libertarie in una situazione apparentemente immobile è personaggio ben augurale e spesso magico: come in *Semeador*, di Avellino Foscolo, dove è nientemeno che il figlio del *fazendeiro* di ritorno dall'Europa, invece che con un onorevole diploma, politicizzato, che debella la resistenza della sua classe al suo progetto cooperativo perché.. é lui il padrone. Come nei *feuilleton*, il bene e il male duellano sotto allegoriche vesti: la sana gioventù e simpatica energia del nuovo mondo contro l'aspetto malaticcio e decadente del vecchio, riprendendo una classica iconografia libertaria e usando spudoratamente vecchi colpi di scena che tali personaggi, inverosimili ed eroici, sopportano. L'eroe-vittima è sempre un operaio spinto al limite della sopportazione da una eccessiva oppressione, che minaccia di far esplodere la tragedia a qualsiasi momento, provocando un impulso di rivolta del pubblico. D'altra parte, l'oppressore è sempre un autentico villanzone che inventa stratagemmi machiavellici per succhiare fino all'ultima goccia di sangue alla sua vittima e finisce per vincere (nei drammi) ma di un trionfo effimero e immorale, che condanna il capitalismo come atto volontarista più che come sistema di sfruttamento. Altra eredità melodrammatica è il *raiseunneur* che commenta l'azione senza rivestire alcuna funzione attiva – come il giornalista che accompagna il dramma dell'operaio forzato a scegliere tra emancipazione sindacale e sopravvivenza dei propri figli, in *Responsabilità* di Jean Grave – ma funge da provocatore del dibattito. *Uma commedia sociale*, di Malato, è una piccola scena didattica ambientata in una allegorica Londra: un disoccupato chiede l'elemosina ad un austero borghese, che lo insulta mentre passa un anarchico. Questi rimprovera il disoccupato di aver rinunciato al lavoro, fatto che umilia la classe operaia, ma dà del parassita al borghese, il quale chiama la polizia. Finisce che, già che di commedia si tratta, l'anarchico riesce a convincere la polizia a prender parte per il povero coll'ottimo argomento che i ricchi sono pochi contro tutti. Gigi Damiani, un anarchico da manuale col borsalino e la giacca scura, che visse quindici intensi anni a São Paulo prima di essere estraditato a Roma, appariva in scena in cammei d'intellettuale nei suoi drammi impregnati di politica italiana (*Repubblica*, *Osteria della Vittoria*).

Seppur scritti in Brasile, molti lavori prodotti dalla classe operaia italo-paulista in fase di coscientizzazione politica trattano temi connessi al processo di unificazione risorgimentale

---

<sup>5</sup> Gori, P. *Il Primo Maggio*. Santos, Biblioteca Cosmos, 1923.

(*Militarismo e miseria, Teseo, Alba* di Marino Spagnolo) o temi più ampiamente connessi ai diritti dei lavoratori (*La riabilitazione*, di Montecorboli e *Bandiera proletaria*, di Marino Spagnolo). La matrice è l'improvviso drammatico su un argomento attuale, presentato in modo che gli spettatori proletari comprendano e prendano posizione, sulla scia dell'esperienza italiana di teatro popolare ma con in più la funzione aggiuntiva di manuale di sopravvivenza politica per analfabeti. Purtroppo non esistono documenti iconografici, ma la partecipazione di falegnami, pittori e meccanici fa credere che i filodrammatici non avessero problemi a produrre scene e teloni, dividendo il lavoro secondo la competenza di ciascuno. Ciò che rimane degli spazi utilizzati<sup>6</sup> mostra trattarsi di auditori dotati di un palco piatto, senza profondità né parapetti né quinte né camerini, con una fragilissima graticcia capace di sostenere due o tre teloni al massimo. È probabile che si adattassero a diversi spettacoli i medesimi scenari (campestre, urbano e interno di abitazione); come pure si riciclavano i costumi in opposizione binaria che riflette la stagnazione dei tempi politici (nobile/plebeo servivano anche per padrone/lavoratore). L'estetica dei testi, comunicativa ed essenziale, non suggerisce una caratterizzazione complessa dei personaggi né una evoluzione dell'individualità degli interpreti e non esige alcuno sforzo di verosimiglianza né d'illusione scenica. Le critiche commentano il testo ed il modo più o meno chiaro di trasmetterlo ad un pubblico che ignora il potere di seduzione dell'immagine. Agli autori, spesso anche registi e promotori del gruppo, interessava l'avanzamento della discussione politica a trascendere il gruppo etnico di origine e per agire sulla coscienza proletaria metropolitana; interesse solo eccezionalmente rivolto a fatti eclatanti della storia brasiliana come il massacro di Canudos nel 1897, quando un pugno di valorosi *jagunços* (bravi del *sertão*) guidati da un fanatico religioso mette a dura prova l'esercito della neonata Repubblica. Il "grandioso dramma" a titolo *Il buon Gesù* reca la firma di un giornalista, G.C. Camilli, primo marito dell'attrice dilettante Elvira Camilli per l'occasione scritturata dalla compagnia Tiozzi-Cuneo, che mette in scena "sfarzosamente" il testo in italiano, al Teatro Politeama. La "spettacolare apoteosi rappresentante il trionfo della Repubblica sopra i suoi nemici" suscitò non poche polemiche sulla stampa italo-paulista. "Non è il primo delitto drammatico che il nostro Camilli perpetra", commenta il *Fanfulla* (27.10.1897), rimproverando all'autore l'ambigua giustificazione della strage di popolo (con il primattore Cuneo nella parte del colonnello repubblicano) e riferendo che il personaggio antagonista (Antonio Conselheiro, interpretato da

---

<sup>6</sup> Il Salão Celso Garcia, dell'Associazione delle Classi Laboriose, nella Rua do Carmo 39 e il Salão da Sociedade Beneficente Guglielmo Oberdan nella Rua Brigadeiro Machado 5, attualmente 71.

Angelo Pezzoini), modificato dopo i fischi della prima, era applaudito in scena aperta. Intanto la testa del vero Conselheiro, da Bahia riportata a Rio dal 1° Batalhão dell'esercito, era sottoposta ad esame frenologico per scoprire il segreto di una "esaltazione che costò tanti sacrifici alla Repubblica e fruttò tanti allori ai suoi soldati". Lo stesso Camilli nell'ottobre del 1902 appare come autore e regista de *Inapolitani al Brasile*, "nuovo dramma sull'immigrazione" messo in scena all'Eden Club, in cui la pomposa mistica della terra d'adozione come "terra promessa" e nuova patria ospitale e salvifica mostrava un tentativo di appropriazione dello strumento teatrale da parte della borghesia.

Ascendendo socialmente, il teatro italo-paulista perdeva la sua definizione antagonista mentre conquistava mecenati, spazi e obiettivi più prestigiosi. Il farmacista Ernesto Materasso nel 1901 ricava da un magazzino della Rua dos Imigrantes un teatro che "la nostra società non aveva mai posseduto né sognato", riporta il *Fanfulla* (12.8.1901); nel 1903 la Compagnia di Teatro Popolare di Cuneo monta un elogiato *Hamlet* di Shakespeare e ottiene una sede stabile, in Rua do Gasometro, ove presenta un repertorio ambizioso che alterna Shakespeare (*Romeo e Giulietta*) a dramma concentrati sul tema della libertà (*Galileo dinanzi all'Inquisizione*, di Monticini, *I miserabili* di Victor Hugo, *L'inquisizione in Spagna*). Nel 1909, l'inaugurazione in pieno Brás del nuovo Teatro Colombo, riservato alla comunità italiana, suscita gli acidi elogi del cronista del *Commercio de São Paulo*: "uno spazio molto comodo e elegante, ben più adatto ad altra zona della città e ad altra gente, intendo gente più fine, di quassù" (dall'altra parte del fiume Tamanduateí). Nel settembre del 1905 il giornale italiano *L'Indipendente* organizza un *certamen* di dilettanti con distribuzione di medaglie, menzioni d'onore per i Circoli produttori e 50 attestati di partecipazione per attori e attrici, a favore dei terremotati in Calabria. *Fanfulla* (20.9.1905) commenta le proposte dei concorrenti (i Circoli Andrea Maggi, Ermete Novelli, L'Avvenire, Amore dell'Arte, Ermete Zacconi, Mafalda di Savoia), ma non dà ulteriori notizie sullo svolgimento del festival, mentre riferisce dell'invio in Calabria del ricavato dell'affollatissima replica beneficiente della *Morte Civile* allestita dal Circolo Andrea Maggi, intervallato dall'esibizione della banda Ettore Fieramosca. Nello stesso mese, il potentissimo impresario calabrese Pascoal Segreto, signore della notte di Rio con le sue sette case di spettacolo tra cui il favoloso Teatro Carlos Gomes, partecipa alla campagna pro-terremotati con parte dei lauti introiti della sua compagnia di rivista musicale.

I primi dieci anni del secolo assistono al proliferare della società filodrammatiche e all'ascensione di una grande interprete: Faustina Polloni, nata e istruita in Italia ma naturalizzata

con atto falso comprovante la sua completa appartenenza alla nuova patria, la quale, però, portava la patria d'origine nel nome d'arte (Italia Fausta) e il legato anti-borghese nel cuore. Bambina, abitava nello stesso caseggiato di un Circolo, l'Eden Club; entrò in scena per la prima volta nel 1899, a quattordici anni, figurando accanto a nientemeno che Clara della Guardia. A partire dal 1901, è presenza costante e disputatissima (quasi sempre accompagnata dalla sorella Carmela) sui palcoscenici filodrammatici, meglio risaltando in titoli impegnati e appassionati come *Lo schiavo di San Domingo* di Colajanni (25.3.1901), *Tosca* di Sardou (3.5.1901), *Rui Blas* di Victor Hugo (il 14.7.1902, in commemorazione della presa della Bastiglia), *Il ricordo di una notte nel Golfo d'Ischia*, di Alexandre Dumas (2.2.1903), *Riabilitazione di un forzato*, di Filippo Falchi (30.3.1903), *Francesca da Rimini* di Pellico (20.4.1903) o *I masnadieri* di Schiller (24.1.1904), tra molte commedie leggere. Nel 1904 la giovane attrice, scritturata dal Teatro Popolare di Cuneo che funzionava in pianta stabile al Cassino Penteado, passa alla fase professionale che non le impedisce di rafforzare la vocazione sociale del suo lavoro che intendeva doverosamente popolare e tanto più organico dal momento che cominciava ad essere remunerato. Imponente e di forte temperamento, colei che era stata da dilettante operaia in una fabbrica di tessuti e capo della sezione sindacale, divenne una grande attrice, con compagnia propria e progetti arditissimi, radicati nel credo mazziniano che la grande arte dovesse essere messa a servizio della formazione della coscienza popolare della nazione. Nel 1916, a Rio de Janeiro, il suo Teatro da Natureza allestì sei tragedie classiche nei giardini della Praça da República; negli anni quaranta, sessantenne, partecipò al rinnovamento della scena come fondatrice (insieme a Ruggero Jacobbi) del Teatro Popular de Arte, con cui occupò per una settimana il teatro Phenix di Rio, che rischiava di esser sottratto alla compagnia dall'avidità del proprietario. Tornando a São Paulo nel 1949 come capitana di una sua squadra di giovani rinnovatori, aprì il sipario del Teatro Municipal con una infiammata evocazione dell'eredità ideale dei Circoli Filodrammatici: non solo il riscatto del teatro dal baloccamento borghese, come officina di lavoro collettivo, ma anche il riscatto della dignità della professione d'attore: non un artista-genio marginale e profetico, ma un "operaio del palcoscenico" la cui militanza intellettuale doveva farsi organica alla classe lavoratrice.

## **Bibliografia**

- ALMEIDA, Pires de. "O teatro em São Paulo (1885-1940)", *Revista do Arquivo Municipal*, CLXXXV: 145-174
- ALVIM, Zuleika. *Brava gente: os italianos em São Paulo (1870-1920)*. São Paulo, Brasiliense, 1986
- AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo, Governo do Estado, 1979
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo, Melhoramentos, 1962
- CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores: os italianos de São Paulo (1919-1930)*. São Paulo, Ática, 1985
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958
- EGAS, Eugenio. "Teatros e artistas". *Revista da Accademia Paulista de Letras*, n.32, 17.12.1945
- Il teatro popolare*. Milano, Tipografia dell'Università Popolare, 1907 (2vv).
- MAGALDI, Sabato & VARGAS, M. Teresa. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, Senac, 2000
- RIBEIRO, Suzana B. *Italianos do Brás: imagens e memórias (1910-1930)*. São Paulo, Brasiliense, 1994
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo, Queiron Limitada, 1976
- TRENTO, Angelo. "Cultura, instrução e teatro operário" in *Do outro lado do Atlântico*. São Paulo, Nobel, 1989
- VANNUCCI, Alessandra. "Le compagnie viaggianti", *Letterature d'America*, anno XXIII, n. 97, 2003
- VARGAS, Maria Teresa. "Teatro operário na cidade de São Paulo", in *Sobre o pre-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Ruy Barbosa, 1988